

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL PROCESO DE LA OBRA TEXTIL ENTRE LOS LÍMITES DE LO  
IMAGINARIO DE LA ARTESANÍA Y EL ARTE.  
UN ESTUDIO SOBRE LAS OBRAS CONTEMPORA (PAULINA  
ORTIZ, 2011), FRONTERA (LOIDA PRETIZ 2011), HALLAZGO  
(CAROLINA PARRA, 2010)

Tesis sometida a la consideración de la Comisión  
del Programa de Estudios de Posgrado en Artes  
para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes

**JUAN DIEGO ROLDÁN CASTILLO**

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica 2020

## **Dedicatoria**

Para todas las mujeres que han zurcido en el silencio y cuyo esfuerzo no se ha hecho visible.

A Jeffry por enseñarme a coser una utopía a través de este texto con su paciencia, su acompañamiento y su devoción.

A mis padres y mi familia, porque siempre tuvieron más fe en mí que la que personalmente creía tener en mí mismo.

## **Agradecimientos**

A Paulina Ortiz por haberme abierto la puerta al mundo de los textiles, es imposible salir de él.

A Leonardo Sancho por su guía y su consejo, un faro en el océano de crear un texto.

A Mercedes González, que me enseñó a caminar en el arte sin irme al vacío.

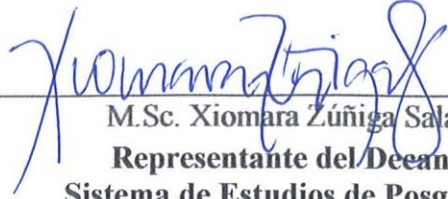
A Claudia Mandel por su visión aguda del papel de la mujer en la búsqueda de su autonomía.

A Carolina Parra, amiga y artista, por su balanceado criterio que suavizaba lo duro del pensamiento crítico de este trabajo.

A Celita Ulate, por su tiempo y energía para enmendar aquello que no era legible.

A Flor Gallardo que me sostuvo y me enseñó a razonar y escribir el arte.

“Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes”



---

M.Sc. Xiomara Zúñiga Salas  
**Representante del Decano**  
**Sistema de Estudios de Posgrado**



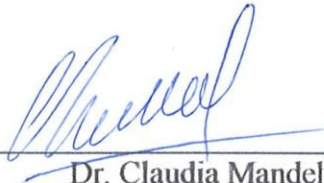
---

Dr. Leonardo Sancho Dobles  
**Profesor Guía**



---

M.Sc. Ana Mercedes González Kreysa  
**Lectora**



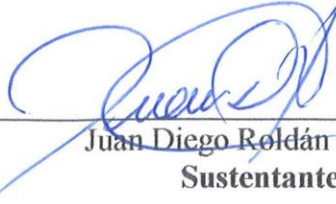
---

Dr. Claudia Mandel Katz  
**Lectora**



---

Dra. Lauran Bonilla Steiger  
**Representante**  
**Programa de Posgrado en Artes**



---

Juan Diego Roldán Castillo  
**Sustentante**

## Tabla de contenidos

Dedicatoria.....	ii
Hoja de Aprobación .....	iii
Tabla de contenidos .....	iv
Resumen.....	vii
Tabla de Figuras.....	ix
1. Justificación (Introducción) .....	1
1.1 Antecedentes de la práctica textil a partir del arquetipo mitológico.....	13
2. Objetivos.....	22
2.1 Objetivo General.....	22
2.2 Objetivos específicos .....	22
3. Definición del problema .....	22
4. Estado de la Cuestión.....	23
5. Aparato Crítico .....	28
5.1 Marco teórico y conceptual.....	28
5.1.1 El concepto del límite en Derrida. ....	29
5.1.2 De la obra al texto, Roland Barthes .....	29
5.1.3 Bordieu y la práctica estética .....	32
5.1.4 Los Estudios Visuales: heterocronicidad y giro icónico.....	34
5.1.5 Kant: Lo bello natural y lo bello artificial .....	37
5.1.6 Artesanía o handcraft: el textil obligado a ser (o no-ser) arte.....	38
5.1.7 Interseccionalidad y Autotrascendencia .....	41
5.1.8 Una aproximación al término textilidad .....	44
6. Metodología .....	45

7. El Corpus .....	47
Preámbulo. ....	50
1.1 Aproximaciones a la ubicación del objeto textil frente al sistema de las Bellas Artes del Siglo XVIII.....	53
1.2 El tema de lo femenino y la genialidad en la práctica textil .....	57
Capítulo I .....	61
Contemporánea, la fibra textil ante la estratificación del gran esquema de los componentes del arte.....	61
1.1 Bosque Nuboso: cuando la fibra expande su propósito más allá de sí misma.....	61
1.2 Sotobosque: La fibra textil como línea y la presencia del espacio cromático como memoria individual .....	66
1.3 De la fibra a la línea, del nudo a la mancha: Contemporánea sostiene una idea.....	70
1.4 El discurso europeo y la descentralización del objeto de arte textil .....	75
1.5 La imagen, el tiempo, materialidad textil y el súper-objeto .....	79
1.6 Asunto de singularidad .....	85
Capítulo II.....	87
Aproximación crítica al imaginario del borde desde la costura.....	87
2.1 Frontera (2011) el poder de la costura en la reescritura del concepto de borde ...	87
2.2 La costura como proceso autotranscendente y una nueva perspectiva para la mujer entre fronteras. ....	93
2.3 La confusión y el miedo, la costura de una imagen de la frontera .....	93
2.4 La interseccionalidad en el contexto de la frontera. ....	98
2.5 La costura, evidenciando la frontera como una historia de identidades .....	101
2.6 Materialidad simbólica (el plástico y el textil) .....	103
2.7 Lado B: la imagen del laberinto simboliza la confusión del límite, la estructura del diseño textil y el ensamble escultórico de Loida Pretiz .....	108

2.8	El ensamble escultórico: equilibrio entre la línea y el hilo .....	113
2.9	Frontera: un tejido interseccional ante la mirada eurocéntrica. ....	119
2.10	Rompimiento de dominios.....	122
2.11	El zurcido entre el borde y la interseccionalidad: una costura para la política del miedo. ....	127
Capítulo III.....		130
Hallazgo: La transferencia y singularidad del oficio textil.....		130
3.1	Hallazgo: una perspectiva autopoética .....	130
3.2	El Gallo y Hallazgo: Identificación e idealización de la genealogía del arte .....	135
3.3	La mujer-naturaleza y su diferenciación de la historia-problema.....	141
3.4	La transmisión de saberes y el duelo de la separación .....	146
3.5	La cuestión de la representación y la presentación del textil Hallazgo: el ícono y su fisicidad. ....	148
3.6	De los tintes naturales al textil como testimonio de una realidad medioambiental. ....	152
3.7	Arte, verdad, teoría y praxis.....	156
3.8	Colofón: triangulación para un textil con contenidos narrativos, socio-ambientales y experimentales. ....	159
Conclusiones .....		165
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....		169

## Resumen

Roldán, J. 2020. El proceso de la obra textil entre los límites de lo imaginario de la artesanía y el arte. Un estudio sobre las obras *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010). Tesis M.A. Universidad de Costa Rica. San José. 187 p.

**Dirigida por:** Dr. Leonardo Sancho Dobles

**Palabras clave:** textil, arte, artesanía, textilidad, deconstrucción, interseccionalidad, frontera, visualidad, costura, mujeres, poética, autonomía.

### Resumen:

El uso del textil tiene su inicio desde tiempos inmemoriales y a su vez la condición de su uso se ha servido de fuentes diversas que transitan en la senda limítrofe del arte y la artesanía. Esta investigación se aproxima a ese posible imaginario que los conceptos de arte y artesanía, colocan sobre la práctica textil. En occidente ese imaginario ha construido al textil como una carga adicional al comprobante ético y educativo de las mujeres, sometidas a sistemas patriarcales que les exige virtudes, entre esas, saber bordar o coser.

Por otro lado, un sistema de artes occidental que ve con distancia el trabajo de lo *hecho a mano*. Se toma como un ejercicio desconectado de lo sublime y trascendente del arte, pues es considerado un acto mecanicista irreflexivo lejano de ser asumido como un objeto crítico. La propuesta revisa desde los antecedentes mitológicos de quienes practicaban el textil como prueba del destino y las nuevas relecturas que, sin considerar los conceptos de arte o artesanía, levantan la práctica textil a partir de los años 60s como un símbolo de resistencia para las mujeres.

Tres obras de arte textil hechas por mujeres costarricenses, participaron en el 2011 de un evento internacional de arte textil en Kaunas Lituania. Sus piezas consiguen

opiniones muy favorables que mencionan la presencia de un *aire fresco*. Dichas piezas *Contempora*, *Frontera* y *Hallazgo* se hacen a un lado del paradigma del arte y de la artesanía del textil, con lo que cuestionan sus procesos de percepción y buscan una línea autonómica para dar un nuevo valor a su proceso artístico. Una postura crítica y política del arte textil que nace de la visión de mujeres artistas de Costa Rica.



## Tabla de Figuras

Tabla 1: Cuadro comparativo transversal de las categorías de la tres obras en estudio .....	166
Figura 1: Portada (izquierda) y contraportada (derecha) del catálogo de la IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil, Galería Sophia Wanamaker, 2006. La izquierda es la obra de Maité Tanguy y Mark Vella <i>Efemérides Musicales</i> de Francia y la de la derecha es de Monserrat Ramírez y Carlos Quesada <i>Follajes</i> de Costa Rica (Ortiz, de Dios, Arce, & Tobón, 2006). .....	54
Figura 2: Sistema de componentes del arte en la Ilustración Europea Siglo XVIII (Jiménez, 2000, p. 105).....	56
Figura 3: Bosque Nuboso, mecate de cabuya enrollado sobre cabuya y anilinas. Medidas 120 cm de alto x 150 cm de ancho x 10 cm de profundidad, 1987. ....	63
Figura 4: <i>Bosque Nuboso</i> , detalle de nudos, Fundación Museos del Banco Central.....	65
Figura 5: Sotobosque I, Cabuya retorcida y acrílicos. Medidas 125 cm x 200 cm x 15 cm (1999).....	67
Figura 6: <i>Contemporanea</i> , 2011, cápsulas de papel de abacá hechas a mano, teñidas. Dimensiones: 1.50 x 0.96 x 0.05 mt .....	71
Figura 7: Los anudados de cabuya de Bosque Nuboso (1987) y las cápsulas de pulpa de papel en <i>Contemporanea</i> (2011), síntesis de los primeros en línea de tiempo. ....	74
Figura 8: Lado frontal (A) y Lado reverso (B) de <i>Frontera</i> , 2011, 230 x 85 cm. Tela cosida e impresa con fotos, bejuco (que se usa en la parte que tiene tejido de canasto) y plástico de bolsas de las que se usan en las bananeras. ....	88
Figura 9: Izquierda, detalle de la imagen fotográfica utilizada por Pretiz en la obra <i>Frontera</i> y en la derecha, imágenes de un grupo de mujeres con trajes de la etnia Ngabe Buglé, documentado en un artículo del diario digital <i>Público</i> sobre las condiciones de extrema pobreza de esta comunidad indígena. (Marín, 2016).....	89

Figura 10: El gesto de dar la espalada es simbólico, en el caso de las mujeres de <i>Frontera</i> (imagen superior) podría tener un gesto de sororidad y una mirada al horizonte ¿hacia la esperanza o el fin del camino? Cruza una costura simbólicamente ese horizonte, una manera de encontrar salida. En otros ejemplos, el gesto de las activistas de Femen (imagen inferior) al irrumpir en un acto de Falange en Madrid, Noviembre 25, 2019 , sirve como referente para pensar en la fuerza de ese gesto de la espalada y los niveles de denuncia que puede alcanzar una imagen como esta (MDO/E.P., 2019).....	95
Figura 11: Anni Albers, (izquierda) estudio para tapiz para el Hotel Camino Real 1967, México, aguada sobre papel cianográfico (fotografía de Tim Nighswander / Imaging4Art) y su elaboración final (derecha) en un, a serigrafía, 23 1/2 × 22 ". © The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), Nueva York / DACS, Londres / VG Bild-Kunst, Bon .....	114
Figura 12: La obra <i>Memoria IV</i> (2009) al lado izquierdo es un ejercicio formal que antecede y preavisa ciertos elementos con el Lado <i>B</i> de <i>Frontera</i> (imagen derecha) que fue realizada dos años después de esta muestra con una estructura similar incorporada en la obra textil. ....	115
Figura 13: Las obras <i>Barrio 1</i> , ensamble en madera policromada, 2011 (izquierda) y <i>Corazón</i> , ensamble en madera y policromado (2012), <i>tejidos pictóricos</i> a partir del ensamble tridimensional mixto.....	116
Figura 14: <i>Hallazgo: invasiva-evasiva-cautiva</i> , conjunto, caja, esculturas suaves, tie dye a partir de tinte de óxido de hierro, alambre, manta y objetos encontrados, 2010 .....	130
Figura 15: <i>El Gallo</i> 1996, 124 x 117 x 5 cm, relieve, guata, tela y óleo .....	137
Figura 16: Detalle de <i>Hallazgo</i> en sus tres fases evasiva, invasiva y cautiva .....	137
Figura 17: <i>Las Cuatro Estaciones</i> , 1976, obra en paños individuales de 1.80 x 2.50 mts. cada uno. Técnica batik sobre algodón con tintes naturales. ....	142
Figura 18: Detalle del montaje de “Hallazgo” en el Museo Municipal de Cartago, Septiembre 2010. ....	149



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

SEP Sistema de  
Estudios de Posgrado

**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, JUAN DIEGO ROLDÁN CASTILLO, con cédula de identidad 108430015, en mi condición de autor del TFG titulado El proceso de la obra textil entre los límites de lo imaginario de la artesanía y el arte. Un estudio sobre las obras Contemporanea (Paulina Ortiz, 2011), Frontera (Loida Pretiz, 2011), Hallazgo (Carolina Parra, 2010)

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI ☒ NO \* ☐

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

**INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:**

Nombre Completo: JUAN DIEGO ROLDÁN CASTILLO

Número de Carné: 973015 Número de cédula: 108430015

Correo Electrónico: [juandiego.rolدان@gmail.com](mailto:juandiego.rolدان@gmail.com)

Fecha: 11-12-20 Número de teléfono: 8839-0267

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Dr. Leonardo Sancho Dobles

  
FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

## **1. Justificación (Introducción)**

"Yo no soy una artista ni una artesana sino una persona creativa"

Lil Mena (Fernández R. , 2001).

La práctica estética textil es un campo limítrofe donde se encuentran y desencuentran muchas voces que, desde sus diversos empoderamientos, dictan, dirigen y desdibujan los contornos de aquello que ingresa bajo este modelo creativo para redefinir su función, legitimarla y lograr cierto tipo de autonomía en el marco de la institucionalidad del arte. Esa línea divisoria, tan frágil y desdibujada, que se establece a partir del sistema de componentes del arte del Siglo XVIII (Jiménez, 2002), que determina lo hecho a mano a estar debajo del arte, permite pensar que la práctica del arte textil como proceso creativo, se debate entre la utilidad y lo sublime, lo estético y lo práctico, lo equitativo y lo subordinado.

El entrecomillado inicial, hace referencia a la artista costarricense Lil Mena y es por decirlo de alguna forma, una duda con carácter de controversia, que cuestiona los criterios institucionales del arte, un contenido que se revisará en los antecedentes de esta investigación. Romper y agregar nuevos valores, eso fue en su momento la razón del pensamiento inicial de esta artista y hoy, las preguntas sobre los límites son más frecuentes, pero sus posibles disoluciones cada vez más inciertas.

Lo textil, tiene en su límite, ese doble invitatorio a la idea sublime del arte y a la inmediatez utilitaria artesanal, están ahí, con una performance que ha trascendido su propia historia e interpretación, desde diversos enfoques estéticos, culturales, históricos o sociológicos. El textil como estructura en el borde, por siglos se limitaba a una agenda incuestionable de subordinación a ciertos órdenes hegemónicos. Es así como en esta investigación, se intentarán aproximaciones a esas ausencias en los procesos de legitimación, a través de tres casos específicos de dicha práctica realizada por mujeres artistas costarricenses. Ellas establecieron un proceso creativo a partir del oficio, la intuición y la experimentación de estrategias para enfrentar, con valores diferentes, el

apropiamiento del campo de dominio de su obra y su confrontación ante la mirada del otro (el arte), siempre cuestionante, desafiante y desde el empoderamiento.

Este trabajo, es el viaje personal que deviene en un acontecer político de estrategias estéticas que mueven el arte textil entre el imaginario de lo que es artesanía y arte, para consolidar una autonomía. En este trabajo investigativo, tres mujeres costarricenses artistas que en un conglomerado participan de una actividad internacional, descentralizan su ubicuidad y su visión de arte para proponer, desde el oficio íntimo de la práctica estética, una versión de tono global ante sistemas hegemónicos que han perpetuado su unidimensionalidad.

Ahora bien, el trayecto de la artesanía al arte, es un binomio con aspectos transitorios difusos y en apariencia, inflexibles o irreconciliables. La institucionalidad y la crítica del arte desde el siglo XVIII, han visto en su utilidad o manualidad una aminoración de su estructura visual transformadora, en tanto objeto estético equiparable a otras manifestaciones del arte de nuestros días.

Para inicios del siglo XX surge una reivindicación del arte, la artesanía y el diseño en la atmósfera de la escuela de la Bahaus (1919 - 1933) en Alemania. Durante este momento para Anni Albers (1899-1994) artista textil, luego de aprobar los *Vorkurs*, un período educativo previo y obligatorio de uno a dos semestres para fomentar la creatividad y la agudeza de la percepción, aborda el taller de tejidos el cual, según ella, solo podía tocar base al momento de trabajar directamente con los materiales (Glover 2012). Esto lo hacían las antiguas civilizaciones, para vincular los materiales a los problemas del propio tiempo. La Bahaus dotó de un aire de universalismo a la artista a partir de una reflexión en torno a la respuesta al caos. Esta teoría la deduce a partir de maestros como Paul Klee (1879 - 1940), desde la geometría y el orden, a través de “metodologías ancestrales aplicadas a artistas contemporáneos” (Glover, 2012 p. 23). También su perspectiva universal se amplía en sus viajes a las Américas y su propia filosofía pedagógica, se instaura cuando llega al Black Mountain College en Carolina del Norte (en los Estados Unidos) en 1933, donde

enfatisa las características únicas del tejido y su historia basada en técnicas artesanales (Glover, 2012).<sup>1</sup>

Un aire que toma con mayor fuerza en la segunda mitad de ese siglo con los movimientos feministas de los años 60 y 70 en los Estados Unidos. El textil toma fuerza como objeto estético y se adosa de una postura política que lo afianza ante el paradigma del arte. Toda esta acción reflexiva, política y artística plantea un modelo de aproximaciones a los conceptos de arte y artesanía, oficio o utilidad. Los entrecruces de estos campos hacen que ese borde deleve sus intenciones en relación ya sea con la búsqueda de la singularidad del objeto de arte textil o su invisibilidad, previa a estos movimientos.

Pero ese letargo en reconocer lo textil como objeto de arte, hoy es más fluido o más inmediato que antes. Hoy es una actividad que además de haber acompañado a la humanidad, ha ingresado en los museos y las galerías, y que sigue aun promoviendo eventos masivos alrededor del mundo, como el citado en esta investigación: la 16° Bienal Textil de Lituania 2011, proyecto europeo de impacto mundial. Desde inicios del siglo XX y aún avanzada su segunda mitad, ni siquiera se pensaba en esa posibilidad. Y si lo ubicamos en Costa Rica, el arte textil ha sido una suerte de práctica a partir de experiencias individualizadas. Las mismas son provenientes tanto de otras prácticas ajenas al textil o con cierta afinidad, a través de procesos de aprendizaje, apropiación o transferencia de conocimientos, que van desde prácticas más tradicionales como el bordado, el zurcido o la costura; mientras que el quilting (o acolchado de tres capas) o el telar vertical que son sistemas más complejos fueron importados de otros contextos.

---

<sup>1</sup> Anni Albers ingresa a la Bauhaus en 1922 y lidera el taller de textiles pero además era grabadora, pintora y escritora. La teoría del caos, surge a partir de la Europa que vivió la Primera Guerra Mundial. Para 1933 deja la Escuela Bauhaus que debe cerrar por la presión Nazi y se traslada a Estados Unidos a Carolina del Norte al prestigioso Black Mountain College. Su motivación más grande era incorporar técnicas ancestrales textiles en sus propios tejidos, experiencia que la lleva a México 1935, luego Perú y Chile en 1953. Para el año 1938 en el ensayo *Weaving at the Bauhaus* expresa que “cualquiera que busque encontrar un punto de certeza en medio de la confusión de las creencias trastornadas, y con la esperanza de sentar las bases para un trabajo que estaba orientado hacia el futuro, tenía que comenzar desde el principio” (Glover, 2012, p. 23) lo que significa que este *principio* descansa en los materiales básicos, los mismos que podríamos destacar en la propuesta del corpus de la investigación.

La artesanía como oficio práctico en la base del arte textil, ha liderado su protagonismo con las mujeres. Un protagonismo que cruza el tiempo y que la reinención de su participación, intenta ir más allá de los arquetipos, estereotipos y las intenciones que los componentes del arte vinculan al trabajo silencioso o invisible de las mujeres, como el de la mitología de las Moiras o hilanderas de la vida que perpetúa la hegemonía masculina sobre lo femenino (Fernández O. , 2012, p. 110). La idea del borde, el textil como espacio interseccional, el trabajo de las mujeres y la apropiación, habilitan el interés de esta investigación desde la revisión local de artistas textiles mujeres que observaron en esta práctica un recurso de expresión.

Los tres casos escogidos participaron del evento internacional de la 16° Bienal de Arte Textil de Kaunas Lituania (2011), *Textile 11': REWIND-PLAY-FORWARD*, que celebraba a su vez el 20° aniversario de la Red Textil Europea, en una convocatoria abierta para artistas costarricenses y liderada por la artista textil local Paulina Ortiz y el criterio curatorial de la Galería Sophia Wanamaker que aprueba a 17 mujeres que exhibieron en el Museo Nacional M.K.Ciurlionis de Lituania<sup>2</sup>. La curadora general del evento en Kaunas Virginija Vitkienė, menciona claramente el giro curatorial de este evento que, desde el 2005, deja de realizar la competencia tradicional de exhibiciones textiles en esta ciudad lituana, y se enfoca en la interdisciplinariedad de los eventos cuando un equipo curatorial internacional la convierten en uno de los centros mundiales y referenciales más importantes de la cultural textil (Vitkiene, 2011, p. 14).

---

<sup>2</sup> De acuerdo al proyecto de investigación de Ina Mindiuzenko, Kaunas ha sido una ciudad con una profunda tradición en este tipo de arte aplicado. Y aunque durante el período de la Unión Soviética, Kaunas tenía grandes fábricas de textil y al sufrir el cambio de la política en 1990, la nueva política cultural contemporánea afecta el modelo de sociedad hasta entonces (incluso en lo económico) lo que hace que, a finales del siglo XX, poco a poco, las fábricas, anteriormente mencionadas y finalmente privatizadas. A partir de este momento levantar la cultura textil fue un arduo trabajo y no fue sino hasta el año 1993 con la exposición *Hago lo que quiero*, en la que se utilizan materiales no convencionales (como la arena) para crear textiles y es como en este período post-soviético se levanta una forma más conceptual del textil en su experimentación. Esto permitió que eventos como el del 2011 al que estas obras son referidas, de acuerdo a la curadora Virginija Vitkiene, alcanzaran una relación más cercana con el arte contemporáneo, pues la exploración de materiales y técnicas llevó a la posibilidad de generar estas connotaciones a través de nuevas tecnologías y formas de comunicación (Mindiuzenko, 2016, p. 31-34).

El texto curatorial costarricense en torno a la temática de esta muestra se enfoca en la idea de *La memoria mágica de Costa Rica* y la selección se enfoca en las mezclas y fusiones de ideas, materiales y posibilidades con el objetivo de crear o establecer un objeto que se liberara de las formas tradicionales del textil, y que buscara “un rompimiento con los ritos tradicionales y el carácter utilitario, por uno que explicara el impacto y la complejidad de nuestra diario vivir en sociedad” (Roldán, 2011, p. 238).

Es importante aclarar que el proyecto grupal de Lituania incluía el trabajo masculino, pero por motivos ajenos al interés de esta investigación ellos se excluyen del proceso participativo final y solo queda un grupo de 17 mujeres: Carolina Matamoros (ya fallecida), Carolina Parra, Celita Ulate, Dinorah Carballo, Emilia González, Gloriana Sánchez, Ileana Moya, Iris Terán, Karen Clachar, Leidalia Flaqué, Li Briceño, Loida Pretiz, Ma. Teresa Arteaga, Marianela Salgado, Paulina Ortiz, Patricia Rucavado y Rocío Flaqué (Quirós, 2011).

Paulina Ortiz, Loida Pretiz y Carolina Parra, son las artistas mujeres costarricenses cuyos casos se seleccionan dentro del grupo de 17 y se estudiarán de forma individual en los casos correspondientes. Aunque cada experiencia de las mencionadas requiere de una atención particular, el trabajo con las fibras por más de 30 años de Ortiz y su propuesta para este evento destaca un referente muy particular para el interés de este estudio y su impacto en el exterior. En el caso de Pretiz, de este corpus seleccionado, es la única con un vínculo entre la artesanía y el trabajo de las mujeres en el Museo Contemporáneo al Aire Libre de Punta Islita (Rojas G. , 2009). Las mujeres en la frontera y su obra establecen un patrón textil que ensambla la imagen de la mujer en posición de desigualdad y de denuncia a partir de las materialidades accesibles y los procesos de producción a partir del grupo artesanal comunitario (esto se verá en el segundo capítulo). Parra, el tercer objeto escogido, por su lado es el único caso de transferencia de conocimientos textiles ya que proviene del seno del oficio textil de su madre, la artista Elizabeth Thompson quien estudia textiles en los años 70 en la Universidad de Búfalo de New York, pero el giro de Parra como artista y diseñadora, catapultada desde la apropiación en una dirección de lenguajes polisémicos, una apertura del textil hacia la escultura y los tratamientos no tradicionales.



Esta tríada de obras *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz Beaumont 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010) y tres artistas mujeres, tiene como tronco común la vivencia subjetiva del oficio artesanal, que luego se diversifica en estrategias para singularizar su presentación como objeto de arte. No hay un solo modo, hay varios, pero abre las fronteras y las cuestionan, desde intereses muy particulares, procedencias y trayectorias que generan un desplazamiento y una autonomía de su obra. Se logra la independencia o desapropiación del objeto, la independencia de su *performancia* ante esa otredad poderosa, del contexto inmediato de su producción y de sus destinatarios originales (Vásquez, 2016, p. 10).

Si bien esta investigación enfoca los límites del arte y la artesanía, este grupo de artistas se mueve para construir imágenes que enfatizan la constelación de signos contenidos, en los materiales, la preocupación del papel de la mujer en la producción artesanal, la equidad, como también la apropiación de discursos alternativos para proponer nuevas codificaciones. Las tres piezas seleccionadas representan fuertemente estas ideas de borde y la vivencia del oficio artesanal, en búsqueda de la singularidad del objeto textil local como ícono, frontera y apropiación, que desdibujan sus límites para comprender mejor ese aporte entre artesanía y arte.

Son esos impactos de la memoria mágica que se proponen en el texto curatorial, que hacen a estas artistas buscar su trayectoria, elementos diferenciadores desde áreas muy distintas. La finalidad es provocar una imagen textil que incluso queda grabada en las fotografías del catálogo internacional, por decisión de la curadora de Lituania, pero que en su lenguaje desarman estructuras tradicionales e incorporan nuevos valores a esa imagen fresca sobre la textilidad costarricense en un medio europeo.

Es parte de esta experiencia de la textilidad que las mujeres, como ahondaremos en breve, asumen una posición mucho más desventajosa en el devenir histórico en cuanto a los procesos hegemónicos del arte, en especial a lo que el textil se refiere. Se considerará así el arte textil como un constructo cultural, estético y social nacido en un contexto complejo en

tanto su significado, función, esteticidad y legitimación. Podemos discurrir, desde los aportes del antropólogo mexicano José Luis Mariscal Orozco, cómo las representaciones del arte son una construcción social e histórica, que debe asumirse de manera distinta del discurso hegemónico, “el cual construye jerarquías y relaciones de poder en lugar de productos individuales” (Mariscal, 2005, p. 17).

El análisis de esta investigación versará así sobre ese producto de la individualidad, en tres casos de mujeres artistas textiles que nos colocan ante una idea de trascendencia de campos, desde aspectos críticos e interseccionales, para poder generar una constelación de contribuciones que determinan el paso de un objeto textil sobre distintos puentes para lograr su autonomía. Un tránsito que debe fluir sin hacer a este objeto de estudio caer al precipicio de una visión restringida del arte, lo que complicaría su percepción como objeto de arte. Y es que esta individualidad del arte textil, debe ser considerada una fortaleza que supere los prejuicios aportados por valoraciones que segregan las expresiones del arte y las colocan dentro de un ordenamiento poco equitativo, lo que podría confundir en cuanto a los alcances estéticos y reflexivos que de por sí ya contiene en sí misma esta práctica. Este proceso creativo exige reconocimiento de sus calidades internas y multidisciplinarias, en pro de una estructuración de valores más allá de los prejuicios culturales, para que alcance metáforas de codificación y decodificación de sus ideas internalizadas, las cuales ayudan a revelar estos procesos (Camnitzer, 2008, p. 25).

Es importante mencionar la triangulación de esta propuesta costarricense, que tiene inserto en su otro vértice lo europeo (Lituania), y se completa con Latinoamérica. Las respuestas latinoamericanas de mujeres artistas del textil han provocado impactos internacionales que han enfrentado el discurso de la hegemonía del arte desde aportes y miradas transversales que cuestionan la verticalidad del sistema del arte.

Artistas como Olga de Amaral en Colombia (1932), Nora Correas (1942), Nora Aslan (1937) o Silke de Argentina (1943), Inge Dusi en Chile (1932) destacan en la escena de una generación de artistas cuyos proyectos se internacionalizaron o desde sus carreras se dedicaron a una enseñanza del textil, más allá del aforo de las convenciones de la

hegemonía del arte. Una corriente contemporánea de la producción de arte textil que tiene orígenes en el oficio artesanal y desembocan en experiencias no tradicionales de sus contextos espacio temporales. Estas mujeres participaron de un contexto que ha cruzado generacionalmente el umbral y la agitación de movimientos educativos de los años 60, donde la idea de emancipación, el resurgir de lo artesanal, los trabajos femeninos y los manuales, tuvieron una apariencia y complicidad renovadora y más cercana al arte contemporáneo (De la Colina & Chinchón, 2012, p. 186).

Igualmente, hoy artistas como Lea Cook (Estado Unidos) desde un centro de poder de distribución del arte (fuera de la triangulación mencionada) y Olga de Amaral (Colombia), se acercan no solo a la alta tecnología para elaborar sus ejemplares sino también han visto en la maquinaria de la industria textil, una especie de factores tecnológicos con ciertos visos equitativos para las mujeres en la creación artesanal, incluso en áreas predominantemente masculinas de esta práctica (Almari, 2015, p. 3). Son formas que replican características del telar manual, pero con alternativas para una tecnología de la confección de objetos estéticos textiles que ha diversificado su resonancia y su autonomía, más allá de cualquier agenda preestablecida desde otros medios de producción del arte de las fibras.

Industrial o no, tecnológico o no, el arte textil ha acompañado ese planteamiento del *handcraft* (artesanía), como diferente a esa producción masiva, serial o abundante en exceso, que ha impulsado al diseño utilitario en el siglo XX motivado por industrialización y que controla su utilidad en la actividad diaria hasta hoy. Lo industrial es un modelo que ha antagonizado lo *utilitario* con lo *hecho a mano*, una situación extendida hasta el mundo moderno con alcances profundos en una casi ignorada confrontación de la artesanía con las bellas artes (Risatti, 2007).

Pero esto está lejano de la comprobación. Sólo el hecho de que muchas economías domésticas, lideradas por mujeres y en casos específicos en otras áreas del producto artesanal, como indica Badar Almari (2015), fueron fuentes de producción donde llegaron ellas a ser líderes por encima de los hombres, gracias a un proceso de formación y

capacitación permanente en destrezas tecnológicas para la creación de productos artesanales.

Sin embargo, este interés en lo limítrofe o en determinar, qué sí y qué no es arte o artesanía, abre un espacio interesante que se extiende más allá de materias primas y técnicas. Pareciera que existe una agenda para ciertas manifestaciones, cuya expectativa de reconocimiento hacia ciertos procesos constructivos, debe apoyarse en rubros institucionales diferenciados que separen esa apreciación ligera, mayormente vinculada al proceso de lo hecho a mano y que estereotipa su práctica como inferior ante el ejercicio de lo intelectual.

El desvincularse a estas agendas obliga al arte textil, como objeto estético, a autotranscender su dominio ante otros tipos de formas de artes, para que simultáneamente se pueda desnudar de sus regulaciones preestablecidas. Un ejercicio que desde la crítica le ha incentivado a utilizar la apropiación, como recurso de nuevos lenguajes ante ciertos círculos del arte que no le han sido históricamente favorecedores.

Cuando hablamos de apropiación podríamos pensar que el arte textil se hace con la mano, y eso le da una autenticidad y conexión con el artista muy diferente de esas otras expresiones estéticas que sugieren una conexión más despersonalizada. Esta apropiación del concepto de obra de arte textil, en lo que al final podría desembocar es en una especie de disolución de ese *cuerpo extraño* dentro de la corteza de las salas del museo. Estas adaptan y resemantizan sus espacios para una nueva lectura de dichas prácticas comunes, que según Zozaya (2017) puedan cuestionar los límites, clasificaciones y definiciones de las que han surgido por tanto tiempo para luego convertirse en fenómeno artístico.

Pero según Jiménez (2002), el rompimiento de esos límites del arte como producto manual (en este caso el arte textil), la pérdida hegemónica de las estéticas contemporáneas y, desde los términos de Duchamp, buscar contraer el espacio tradicional del arte (con una nueva mirada y abandonado la nostalgia), no es tan inmediato. La práctica estética textil se ha enfrentado en el devenir histórico, a la aparición de una experiencia tecnológica que le

ha relegado a asumirse como una actividad humana y manual distante del arte que ha disuelto (desde Hegel y Schiller) la forma estética por la intervención del concepto, la negación irónica y el individualismo. Es el arte en sí es una acción productora de actividades espirituales, que desplaza directamente el trabajo manual, antiguamente portador del intelectualismo y la práctica espiritual. Pero que con el surgir de la tecnología la primacía está vigente en el reino de la imagen y la institucionalización ideologizada, producto de la explosión estética cedida por la alteración del modo de vida industrial de las sociedades de masas en Europa y América (Jiménez, 2002).

El oficio textil ha pasado por estereotipos condicionantes como la idea de ser un arte menor, una práctica transversalizada por una condición de género dominante, oficio manual, frágil y destinado a quedar fuera de la esfera del *Gran Arte* para ser relegado al campo de la artesanía como bien lo señala Jiménez (2002). También en su aspecto material, la fibra o el hilo, perecederos y cotidianos son objetos estéticos con una valoración más difícil. Su materialidad pareciera que no es digna de ciertos esfuerzos, y queda para el recogimiento y lo íntimo.

Se evidencia así la intención de establecer una identidad. La misma que provoca una interacción entre la materia y la forma empleadas para la construcción de estos objetos, con lo que se va dibujando un elemento limítrofe, que permite entonces la conjunción de conceptos estéticos diversificados y resignificados que al final, entrelazan procesos con nuevos aportes resultantes en el objeto de arte culminado.

Creatividad, identidad, singularidad, en este corpus de obras se establece un compendio de posibilidades limítrofes que se requieren para discutir los aspectos sugeridos en estos objetos artísticos y su tránsito por los guiones básicos de un entramado que conecta sus posibilidades de reconocimiento como objetos capaces de instaurar su propia historia (Moxey, 2013). Esa singularidad o particularidad histórica del objeto comenzará a sobresalir en cuanto exista en la memoria colectiva como una tradición que refleja según Risatti (2007) “el alto nivel técnico que ese ejercicio manual implica, tanto en la

manipulación física de la materia como en su creación fáctica como objeto palpable” (Capítulo 15, para. 3).

Pensar en el arte textil es además de un reto de singularidad, un reto de la institucionalidad crítica, la cual debe procurar que prevalezca esa constante revisión del proceso de producción. El objeto textil deberá ser garante de un régimen escópico, cuyo aporte básico, indica Buzek (2011) “no sólo sea un ejercicio que sistematice prácticas ancestrales o nuevos medios, es también parte del proceso el teorizar desde los enfoques pertinentes de forma congruente sobre las virtudes de su limitación” (Capítulo 4, para. 4).

Esta serie de encuentros y desencuentros entre objetos tan similares en su esteticidad seleccionados en la muestra de Lituania, son para esta investigación motivo para pautar variaciones bajo otra diversidad de modelos sintéticos. En el caso particular de la obra *Contempora* de Ortiz, que tuvo como predecesora otra versión de la que no quedó registro actualizado, sintetiza procesos iniciales y refina sus lenguajes hasta dejar la fibra, más que textil, como una línea con calidades de dibujo. Cuestiona así los límites de esta forma de arte, dentro de su gama de representaciones y dentro de su fisicidad, la cual ocupa como objeto estético para su funcionalidad.

Para los casos de las obras de Pretiz y Parra, sus conceptos estéticos son escogidos para el corpus de este estudio, como protagonistas y generadores de una interacción de procesos indispensables en la creación de la obra: la primera un retrato social de las mujeres en la frontera; y la segunda, la transferencia generacional del oficio con un lenguaje diferente. Ambas develarán como enunciados un choque de procesos que dejan claridades y también dudas sobre la real concepción del arte textil como práctica legítima cercana a un *arte mayor*. Estas posiciones redefinirán al final de su proceso, que el ensamble del objeto de arte, articula un proceso de comunicación que carga de sentido cultural la obra y se mueve entre características límite, al margen de la aguja y la ideología dominante que establece estas prácticas de forma unívoca como “arte femenino” (De la Colina & Chinchón, 2012, p. 185). Esto implica que, el fundamento curatorial al que se adosan estas artistas, les permite distanciarse de criterios hegemónicos de tendencia

patriarcal, lo que resulta en una propuesta que guarda sus percepciones y vivencias para ser materializadas ante esa hegemonía del arte.

Previo a este proyecto le antecede el I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana (2010), que había suscitado la urgente necesidad de abrir espacio a una práctica textil cuyos procedimientos para el acceso, reconocimiento y distribución de la misma, tenía tentativas de resolución local, pero con más preguntas que respuestas sobre el adecuado rumbo que debía surgir. Preocupaciones que fueron transmitidas a un grupo de curadores nacionales e internacionales y que afectaron definitivamente la creación de objetos y a aquellos que apenas investigaban el textil como forma experimental para aplicar sus procedimientos creativos y expresivos. Sin embargo, el objeto de estudio de la investigación no va a centrarse en las razones que motivaron a los creadores de arte textil, experimentados y no experimentados, a participar dentro del ejercicio de las experiencias creativas de arte textil tanto de la IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil como del I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana, ambas desarrolladas en el Centro Cultural Costarricense - Norteamericano.

Se trata de integrar esos convencionalismos en torno al textil y cómo surgieron nuevos valores para desmitificarlos, lo que al final permite un conjunto de obras que ingresan a un catálogo internacional, admitidas a partir de la aplicación de conocimientos técnicos, constructivos con vínculos fuertes desde un recurso matérico ya por todos conocido. Al desligar la tentativa de agendas preconcebidas, se establece una serie de colaboraciones estratégicas con el fin de llegar a un resultado abierto, tanto a la crítica como al espectador común, con un nexo cultural común desde un objeto textil óptimo, válido en sus recursos de comunicación y de expresión, en una dinámica de intercambio e investigación intercultural que integra público, creadores e instituciones.

Estas obras textiles son textos con narrativas, diálogos y contenidos, lo que posibilita la interacción de diversas prácticas textiles desde una acción estética que vincula el ejercicio visual al análisis de un producto que se encuentra en campo difuso en las definiciones contemporáneas del arte. Este grupo de objetos de arte como argumenta

Rissatti (2007) es una conjunción de fuerzas entrelazadas, que intentan alcanzar desde su intención, materialidad y singularidad artística, un espacio y tiempo que cruza como objeto significativo, el gran arco institucional del concepto de arte y, ante todo, “es un objeto hecho por un ser humano con contenido comunicativo y expresivo deliberados” (Capítulo 4, Sección 25, para. 13).

### 1.1 Antecedentes de la práctica textil a partir del arquetipo mitológico

La idea de un corpus de objetos textiles elaborados por mujeres costarricenses, en un campo en el que se encuentran terminologías con cierta percepción limítrofe, como arte y artesanía, conducen a un planteamiento sobre el arte textil históricamente complejo y particular. Es importante recabar el hecho de que el patrimonio del arte textil es más antiguo que su propia terminología (Cabrera, 2005). En sí mismo el tejido que se refiere a esa práctica que da forma al textil, tiene como origen terminológico el latín *textus* participio del verbo *texere* (tejer, trenzar, entrelazar) y su raíz indoeuropea nos da el término *teks* (fabricar con hacha), que da origen a términos como *técnología* o *técnica* a través del griego *tecné* de acuerdo a la explicación de Silva (2017), el tejer es tanto un textil como un texto completo:

“De esta manera, texto en tanto discurso y lenguaje y, a su vez, tejido como materialidad, técnica y arte, nos hacen pensar la actividad de tejer –históricamente femenina– como una labor ompleta que no solo se relaciona con lo doméstico y lo práctico, en el sentido material, sino que también se inscribiría en la esfera artística al vincularse con lo ritual” (Silva, 2017, p. 35).

Tres figuras surgen de este imaginario Aracné, Penélope quienes utilizaron el tejido como un contradiscurso como indica Silva (2017) y las Moiras con el concepto del hilo invisible de la vida; desde entonces de forma inmediata se ha emparentado a las mujeres con el uso de la aguja y la creación del textil.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Aracné quien en una disputa por un tejido con Atenea, queda confinada a la idea de la araña por el nivel de perfeccionamiento del mismo ante el realizado por la diosa según la Metamorfosis de Ovidio (Silva, 2017, p. 35).



Desde el contexto de la la *Ilíada* de Homero (Siglo VIII A.C.), la costura resulta una actividad exclusivamente femenina y es en *La Odisea*, donde aparece el arquetipo de Penélope. En Lucrecio Caro en *De Rerum Natura*, se consideró propia del género masculino, hasta devaluarse como un arte u oficio menor, que pasa a manos de las mujeres, por su supuesta inferioridad intelectual y el distanciamiento de la mujer sobre el control económico, considerado únicamente como fruto del trabajo del hombre (De la Colina & Chinchón, 2012).

No por nada las Moiras, tan reconocidas en la mitología griega, hacen que el definir del destino de la humanidad, se realice en un proceso silencioso, el cual representa la invisibilidad del trabajo femenino. Ese ovillo, el hilo conductor y la intensa relación con las figuras femeninas abren el espacio para vincular ese trabajo de tejido e hilado (invisibles) con ellas, como una metáfora del poder. Las hilanderas trabajan en un no-lugar, en el silencio de la noche, lejos de las miradas, inaccesibles en el no-tiempo, por lo tanto realizan un trabajo desde la invisibilidad, como es el control del destino de los hombres (o seres humanos en general), es una tarea realizada desde lo oculto (Fernández, 2012).

Y desde otro punto de análisis, el arduo trabajo de la producción de fibras y hasta la producción de tintes (vegetales, animales y metálicos), el textil ha sido parte del día a día de la humanidad como adorno, protección, como representante del poder y como instrumento social del pudor (Flügel, 2015). Hoy día la represión de valores simbólicos femeninos como la representación de la naturaleza, como la comprensión y la intuición, han supuesto un profundo y peligroso alejamiento del mundo natural y su equilibrio, tal y como el jefe nativo norteamericano Seattle lo expresó a mediados del Siglo XIX, “el hombre no tejó la red de la vida, de la cual no es más que un hilo. Lo que le haga a la red se lo está haciendo a sí mismo”. (Molyneaux, 2002, p. 28)

Con el desarrollo de la ciencia y la visión mecanicista del universo durante el Siglo XVII, se construye una esfera política que representa una fuerza de clases y relaciones en constante choque. Lo que igualmente se manifiesta en procesos o sistemas sociales y culturales que han dialogado, resistido y se han adaptado con la finalidad de lograr una

estructura más sólida y con cierto nivel de reconocimiento: “El mecanismo para invertir el mundo, mover lo culturalmente reprimido a una posición de dominio cultural, también puede servir como una forma de redefinir las fronteras culturales” (Bryson, Holly & Moxey, 1994, p. 131).

La figura de Penélope hace del tejer un reordenamiento del orden cósmico, un tejido de la resistencia. Esta mujer es quien, en el acto de tejer y destejer, pospone el objeto, establece su no proyecto, como lo señala López (1994) y la figura repetida de la eternidad en un juego propuesto desde el tejer. Pero además, se debe apuntar que aun cuando se piensa en la figura de la fidelidad de la esposa que espera a su amado a la luz de múltiples relatos extendidos en el tiempo, Piquer (1999) anota que ya para el siglo XX el tema de la fidelidad se va a un segundo plano y se pasa de la supuesta quietud de esa esposa fiel a su definitiva y “clara forma de actividad creadora, el tapiz” (p. 9). Penélope es esa figura que teje y desteje como acto de “rebeldía silenciosa y contradiscurso que la libera de cumplir los mandatos de género de su época” (Silva, 2017, p. 37). Lo hace durante la noche, en lo oscuro y lo escondido lo que da como resultado una posible interpretación de un pensamiento pasivo sobre el textil, pero que hoy día y desde las reflexiones y resistencias nacidas en los movimientos artísticos textiles de los años 70 cuestiona esa diferenciación entre arte y artesanía y el papel creador de la mujer.

Y el sudario de Laerte (padre de Ulises) que teje Penélope en ese ciclo interminable (López, 1994, p. 5), es un combate contra la muerte y un signo de vida y esperanza. Cumple la función circular cósmica del retorno al origen y el interrumpir es el retorno al caos. El tejer y destejer de Penélope es la metáfora de la progresión del tiempo y el deshacer lo hecho, es la transfiguración de la materia lo cual libera a la mujer de ese dado rol pasivo y subordinado, acercándola como argumenta Silva (2017) a su “mismidad” (p.40).

Estos antecedentes de la inversión que refieren al poder patriarcal y la invisibilización, dirigen la mirada a los estudios contemporáneos de la mujer, que transversalizan el arte producido por ellas y su empoderamiento.

Desde la producción del gobelino, así como la del *quilt* o acolchado, cuyas raíces se extienden profundas en el tiempo, prácticamente con siglos de tradición, es que se gestan formas del textil que van más allá del vestido, la tapicería y cualquier objeto determinado por la funcionalidad. En el caso del gobelino, fue en París del 1652 que se origina la manufactura de los Gobelinos de Colbert, dirigidos a Versalles, herederos del telar vertical para la elaboración de tapices con motivos históricos o mitológicos que después se expanden a toda Europa. En cuanto a la producción en España es a partir del 1721 en la época de Felipe V, cuando la manufactura de tapices se incrementó desde la Real Fábrica de Tapices y alcanzó su auge hasta el siglo XIX. Es entonces cuando la Corona finalmente deja de hacer encargos de tapicería y así, la fábrica subsiste por los encargos de alfombras (reales, particulares o por restauraciones), por encima de la tapicería. A mediados del Siglo XX la real Fábrica de Tapices alcanza Hispanomérica y los EE.UU, lo cual no fue suficiente porque inmediatamente también inicia su declive, ante la ausencia de encargos y demandas (Sama, 2015, p. 21).

En el caso del *quilting* o acolchado como práctica, el arraigo en el tiempo es profundo. Su estructura de patrones cortados de tela (parches), cosidos entre sí de forma manual con dos telas externas y generalmente una más gruesa en el medio, es una práctica que muestra evidencias de materiales interpretados como tales en la antigua Grecia, Egipto, China, Persia e India incluso antes de la era cristiana. Según anota Ida Vranic (1997), “durante la Edad Media, los comerciantes portugueses lo introducen en Europa y durante la conquista de la zona de Nueva Inglaterra son traídos como frazadas o cubrecamas” (p.98).

La tradición más fuerte, en el caso particular de Costa Rica, es la proveniente de los EE.UU. con el *patchworking* (palabra que implica pegar retazos) y entre los estilos más clásicos se hacen más evidentes los edredones (*wholecloth quilt*), aplicaciones (*appliqué quilts*), *pieced quilts* (pedazos de diversos formatos para crear ilusiones ópticas), entre otros. Sin embargo como también anota Vranic (1997), es importante distinguir que ante la romántica idea de un textil hogareño y patrimonial, se desliza un discurso patriarcal que compara el trabajo del *quilting*, con una tarea de las mujeres. Una educación

institucionalizada en el patriarcado, donde la aguja era el símil de la pluma que utilizaba el varón, la cual era su instrumento representativo, ya que la normativa social de los siglos XVII y XVIII no permitía que ninguna mujer creciera sin saber usarla:

Se apresuró a realizar las tareas domésticas para poder disfrutar del único placer de su vida ... La atmósfera de su mundo cambió. Ahora las cosas tenían un significado. A través de la tarea más larga de lavar los recipientes de leche, surgió un arco iris de promesa. Tomó su lugar junto a la mesita y se puso el dedal en su dedo anudado y duro con la solemnidad de una sacerdotisa que realizaba un rito. ... [Eventualmente] en su cara vieja y cansada [fue] el contenido supremo. De un artista que ha realizado su ideal (Vranic, 1997, p. 98).

Igualmente hay que considerar que el peso de esa institucionalidad es inevitable para ese momento. Pensar el peso de esa herencia como recurso en la construcción de la labor manual, pareciera que decanta un ejercicio de la memoria a partir de una agenda de género normativa, implícita, que autodefine, de forma inmediata sin consideración alguna al trabajo textil de las mujeres en una forma más amplia de expresión.

Por lo tanto, la incorporación del textil como arte y un arte de las mujeres fue dando pequeños pasos para lograr su reconocimiento, en este campo de unidimensionalidad. Al inicio, entre los siglos XVI y XVIII el acto de tejer tenía dos funciones, una burguesa y otra como sustento económico, pero fue hasta finales del Siglo XIX que (en Gran Bretaña) se incorpora a los bordados como parte de un programa de estudios de artes; y es a principios del Siglo XX que la difusión del textil alcanza mayor fuerza cuando corrientes, como la de la escuela alemana de la Bahaus, recuperan métodos artesanales que lo tratan de equiparar junto a otras disciplinas de las Bellas Artes (De la Colina & Chinchón, 2012, p. 183).

Para las décadas posteriores y específicamente con la asimilación de los medios técnicos de las Bellas Artes en los años 50, con materiales provenientes de los oficios y lo artesanos, es que se empiezan a apropiar los sentidos “no funcionales” de las mismas (Shiner, 2004, p. 371). Sería hasta después de la II Guerra Mundial que muchos departamentos de la educación de las Bellas Artes, adoptan los oficios artesanos (textil, carpintería, ebanistería y cerámica) como parte de sus programas, mismos que son

cobijados por las estructuras educativas de los programas de Bellas Artes (como historia del arte u otras disciplinas de la estética).

Para el año 1962, ocurre un evento importante en ese momento que descentraliza el arte textil de lo utilitario e industrial. Se trata de la Bienal de Laussan, que legitima el uso del término *arte de la fibra* o *arte textil*, pero además “libera las técnicas y materiales textiles del nivel de subordinación ante el dibujo y la pintura” (Larrea, 2007, p. 234). Esto en función de una renovación de los lenguajes tradicionalmente asumidos del textil, entre esos, la separación del uso del telar, pasar el tapiz de pared al espacio del piso (o de recorrido) y la incorporación de técnicas tradicionales como bordado, bolillos, entre otros como prácticas del arte.

También se dan transformaciones como la del escultor ceramista y en el caso del textil, de la costura se pasa al artista de la fibra, cambio que involucra los trabajos de artistas como Leonor Tawney, Sheila Hicks y Claire Zeisler. Transformaciones que logran finalmente, un impacto institucional en los años 70, como el caso del Whitney Museum (Nueva York), cuando abre espacio a las feministas con una exposición sobre el tapiz de los Estados Unidos en el año 1971. Este fue un intento de promover los oficios como arte y activó a su vez una réplica de la misma experiencia en otros espacios dentro de esa región norteamericana (Shiner, 2004).

Mientras tanto en Costa Rica, Elizabeth Thompson para los años 70 incursionaba en el arte textil en el exterior, con sus trabajos y exploraciones de tintes en la Universidad de Buffalo, Nueva York. Una vez terminados sus estudios regresa al país como profesora de la Universidad Nacional. Para 1977 después de dos años de estudios de maestría en Ciencias de la Educación, su proyecto final de estudio integra la serigrafía sobre tela. Posteriormente con el conocimiento en el área textil desarrollada en el área de *patchwork*, *quilting*, *batik*, realiza un cuerpo de trabajo en su producción artística en Costa Rica integrando en su trabajo lo pictórico y lo textil (Guardia, 2004).

Para el año 1984 la ya “extinta” empresa Lachner & Sáenz otorgaba el primer lugar de la I Bienal de Pintura, a una obra en *batik* creada por una mujer artista costarricense, Lil Mena. En esa ocasión Raquel Tibol, crítica, jurado y figura de las artes mexicanas le dictó una sentencia a la recién premiada: “Usted no me conoce. Usted tiene que estar segura de la calidad y el futuro que usted tiene” (Fernández R. , 2001).

Mena no estaba segura, según menciona en su artículo Fernández (2001), de aquello que le mencionaban, hasta que los improperios, las burlas y los sonrojos tanto de participantes como ajenos a este evento pictórico, fueron insistentes. Y es que estos enfatizaban el asombro de un público ante un jurado que había aprobado en un primer lugar de pintura (categoría distintiva y componente del sistema de las Bellas Artes), a una obra en textil que además estaba elaborada por una mujer. El acto no tenía aparente explicación, y por lo tanto, había suscitado ofensas hasta el punto de comparar su obra con una mancha de orines. Como enfatiza Fernández (2001) “su propuesta era muy artística para ser artesanía y muy artesanal para ser considerada arte, según algunos”.<sup>4</sup> Era un proceso de ruptura, como aseguró la artista, un rompimiento de barreras para que otros encontraran camino, se había roto un esquema (Ross, 2016).

Este breve antecedente es solo una muestra de un dominio que determina dónde y cómo debe ser considerado este o cierto tipo de prácticas, ante un establecido e incuestionable sistema de valoración artística. Y es cuando surge la necesidad de una investigación que pretende enfocar cómo tres casos de objetos estéticos textiles elaborados por mujeres edifican una estructura estética en la conformación de un objeto de arte determinado por valores patriarcales. Dicho andamiaje bordea esas agendas predeterminadas para lograr consensos y estrategias deconstructivas, diferenciadoras que luego permiten cruzar el borde, el otro lado, el gran arco de la *Obra de Arte*. Hoy en diversas latitudes, las prácticas estéticas textiles son espacios generadores de criterios

---

<sup>4</sup> Para los artistas era una artesana y para los artesanos una artista. Como no podía seguir sin saber de dónde venía y adónde iba, cerró el capítulo y se fue cuatro años a Oregon School Arts and Craft de donde volvió experta en fibras (Fernández R. , 2001).

curatoriales e institucionales del arte, necesarios para que este lenguaje artístico transite sobre el desarrollo de una plataforma de reconocimiento más compleja.

Años después, eventos internacionales como la *IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil: Hombre+Mujer = Creación* (Ortiz, de Dios, Arce, & Tobón, 2006) llevada a cabo en las Galerías Sophia Wanamaker del Centro Cultural Norteamericano por la Women in Textile Art (WTA) con sede en Miami, o el I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana (2010), fueron plataformas que agruparon en Costa Rica, respectivamente artistas de dentro y fuera del país. La triangulación que mencionamos al inicio de las mujeres artistas textiles de los años 60 en Latinoamérica, se revive con un evento global, transversal de formaciones alternativas y propias sobre la práctica textil, lo que asoma un primer mapa no solo de interesados o interesadas sino de potenciales exponentes de la textilidad como discurso visual (De la Colina & Chinchón, 2012).

En el 2010 el Centro Cultural Costarricense - Norteamericano recibe el I Encuentro del Red Textil Iberoamericana, un evento con siete exposiciones satelitales o descentralizadas con una principal, en el mismo Centro Cultural, del que se anima a un grupo de artistas mujeres a participar por invitación de la European Textil Network, en el evento “*REWIND-PLAY-FORWARD*”, en Kaunas Lituania del año 2011, en conmemoración del 16° aniversario de la Red Textil Europea (Sterk, 2011).

El ordenamiento de estas obras seleccionadas *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz Beaumont 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010), se enfoca en estas artistas mujeres costarricenses, cuyos aspectos comunes radican en una práctica formal del arte, el uso del textil como herramienta de trabajo artístico y una formación sistemática en arte desde procesos diversos. Se abre la posibilidad de un aporte de valores distintos, análisis de un reflejo social y la apropiación de esta práctica como espacio de comunicación. Un quehacer estético que responde a procesos tradicionales de un trabajo artístico hecho a mano. Un trabajo que continúa en la búsqueda de su legitimación y apertura, aun cuando su condición de oficio menor ha sido con el tiempo pasado a las mujeres por los estereotipos de inferioridad y subordinación masculina no porque las

mujeres sean débiles, sino por el problema de la institucionalidad y el decaimiento cultural educativo en torno al tema de las mujeres (Nochlin, 1988). Estos mecanismos de incorporación de objetos textiles, son facilitadores de acceso y distribución desde la institucionalidad con un espectro mayor e incluso una vez que logran trascender ese dominio que sujeta las tendencias absolutas.

Al proponer este corpus de obras, se buscó como tronco común esa génesis del proceso manual, la formación continua y el criterio de esa fuente europea. Además de analizar su individualidad entendida como un resultado de su capacidad de construir un mundo y que sólo existe, en la medida en que lo hace. Desde la fenomenología, el individuo no se relaciona directamente con el mundo objetivo, sino que constituye a ese mundo objetivo desde lo vivido (Bizberg, 1989, p. 502). Lo que ofrece la posibilidad de legitimación en los distintos escenarios para lograr esa intención estética que va más allá de una práctica cultural normada y subordinada; detectar su intención artística, lo que simbolizan y lo que integran como proceso creativo e identitario:

Lo que importa en la obra, contrariamente al artefacto, no es ni aquello en vista de lo cual es (entendido en «vista de» como referido a una causa o una finalidad) ni, contrariamente a los signos comunicacionales, aquello que sustituye, sino únicamente el hecho mismo de que sea (Schaeffer, 1992, p. 400).



## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo General**

Analizar el oficio de la práctica textil como proceso limítrofe de lo imaginario de la artesanía y el arte, en las obras *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010).

### **2.2 Objetivos específicos**

1. Determinar los aportes individuales de la fibra textil para la singularización de la imagen de *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011) ante el sistema hegemónico del arte occidental.
2. Identificar desde la lectura de *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), la mediación de la costura como aproximación crítica al imaginario del borde.
3. Distinguir desde *Hallazgo* (Carolina Parra, 2011), la sucesión del oficio manual como estrategia para la reinvención de códigos visuales en un nuevo objeto textil.

## **3. Definición del problema**

¿Qué función cumple el oficio de la práctica textil como proceso limítrofe de lo imaginario de la artesanía y el arte, en las obras *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010)?

#### 4. Estado de la Cuestión

La propuesta de investigación “El proceso de la obra textil entre los límites de lo imaginario de la artesanía y el arte. Un estudio sobre las obras *Contemporanea* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010), ha requerido de buscar aproximaciones, acercamientos o referencias de investigación que no evidencian hasta el momento, de forma directa, propuestas que hayan sido previamente desarrolladas y circunden o reaccionen en torno a este tema.

Indagar el material producido en Costa Rica, que se refiera a este tipo de investigación, da la oportunidad de pensar en contribuir a la visibilización de esfuerzos artísticos que han permanecido de cierta forma desarticulados de algún corpus y cuya información sea observable desde un cierto rigor estético, que sistematice esta práctica dentro del conglomerado de aportes académicos de hoy. Al ser una disciplina o práctica estética, que tiene esa percepción inmediata de una construcción manual o artesanal, pareciera que se aleja intencionalmente de un cierto centro de interés, y sin embargo sigue enlazada a esa gran esfera de producción del arte. La constante creación de eventos que individualizan al textil dentro de la oferta museística, pareciera generar ciertos espacios de legitimación donde se discute su protagonismo y *performancia*, pero con un aporte crítico y documental en proceso incipiente, a nivel local. Sin embargo, los procesos de revisión requieren algo más allá de la exposición, es requerible “indagar en lo estético hemos de huir del museo y de las obras canonizadas y salir a la calle a observar los placeres comunes de nuestros congéneres mientras realizan labores cotidianas gozosamente absortos en su quehacer” (Fernández R. , 2008, p. 48).

La cotidianidad es un factor importante dentro de la construcción del imaginario para que los museos integren la visión del diario vivir. Un arte que nos vincula y no que nos aleja, cuando ha sido el textil un producto estético que nos junta desde el silencio y nos cubre desde mucho tiempo atrás con el trabajo manual de las fibras.

Dentro de la búsqueda inicial de información afín al tema, las bases de datos que se revisaron para este proyecto como Jastor, Proquest y Academic on File, al remitirse al término “textil”, en la mayoría de casos, se ubicaba más en torno al análisis macroeconómico de la producción textil global. A su vez se asoma, el análisis de la producción autóctona textil, algunos textos en torno a la obra contemporánea (Piñar & García, 2014), sin observar cuidadosamente los análisis estéticos o estilísticos que problematizan el arte y la artesanía, como formas limítrofes de catalogar su producción estética.

Ese ejercicio de encontrar los límites de ambos conceptos, no se encuentra enunciado tal cual se menciona en esta investigación. El arte textil presenta una serie de vacíos y es del interés de esta investigación, aportar uno en específico sobre el tránsito que hace una obra de proceso manual (artesanal), para alcanzar un nivel de compromiso estético que agrega nuevos valores a ese constructo inicial.

El indagar los alcances de esta temática, de lo limítrofe de lo artesanal y de lo textil, se requiere de una búsqueda a partir de los aportes de la academia universitaria, sin embargo, la información obtenida es muy detallada en otros aspectos como las áreas de economía o análisis sociológico, mas no como objeto estético de análisis. Dentro de los proyectos de graduación catalogados en la Universidad de Costa Rica, prácticamente esos temas o no existían del todo o se referían más bien al textil con un análisis local económico, pero evidentemente lejos de cualquier aporte estético.

Como parte de la recopilación de fuentes, se toma como referencia en el marco de este estudio la obra textil de la artista Paulina Ortiz *Bosque Nuboso* (1987) la cual ofrece un punto de partida para el análisis pertinente. Es una obra con una distancia importante en tiempo de la actual *Contempora* (2011) y se encuentra en la colección del Banco Central de Costa Rica. Pero lo que llama la atención es que la información o su catalogación no muestra más allá de una modesta ficha digital de ingreso, sin más adicionales que permitan una valoración detallada de esta en la colección (Ortiz, Bosque Nuboso).

Ante este caso y la cantidad de artistas emergentes del arte textil (que surgen a partir de eventos como la IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil, organizada en Costa Rica por la Women in Textile Art de Miami, EE.UU. en el año 2006 y el I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana, en el año 2010), queda claro un interés por resolver algo, pero también queda una suerte de documentación desperdigada. Al no sistematizar datos de forma concreta, permanecen catálogos modestos y algunos artículos de prensa como memoria, pero urge profundizar y sistematizarlos para hacer resurgir el interés por un arte textil local, que pocos desde previo practicaban sin colocarse en una pretensión estética más aguerida.

Dentro de este proceso de búsqueda de información, se concentró la indagación vía internet, la cual arrojó una cantidad importante de revistas especializadas de arte o artículos independientes que se acercaban al tema de las curadurías en Latinoamérica, pero sin una directa referencia al área limítrofe de la “artesanía-arte” o alguna referencia a internas vinculaciones desde el aporte estético textil. Dentro de este esquema, los primeros acercamientos al objeto de estudio delimitado por esta investigación, se enuncian a continuación los primeros artículos latinoamericanos de relevancia para este estudio.

Carmen Hernández, de la Universidad Central de Venezuela en su artículo *Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano* (2002) y el título *Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina* del teórico Gerardo Mosquera (2003), manejan un enfoque multiculturalista en pro de una dimensión y perspectiva crítica, que se asoma un poco al tema del proceso local de legitimación (Hernández, 2002)

Por último, esta investigación requiere confeccionar un dato más contundente en torno al textil en su transdisciplinaridad y la urgencia de espacios que documenten y devuelvan a la comunidad el sentido cultural que esos productos aportan y a las poblaciones que representan. De ahí que la pertinencia de una investigación de la producción del textil desde su enfoque estético y participativo en el escenario de las prácticas actuales, permite cuestionamientos sobre su abordaje y el de la institucionalidad, pues centros de arte de muchos lugares los incluyen como tales (Hernández, 2002, p. 2). Algunos artistas textiles

con una formación estructurada desde lo institucional y tradicionalmente comprometidos han podido surgir en escenarios internacionales importantes que no vamos a mencionar dentro de esta investigación; otros que la practican para un certamen específico, lo realizan únicamente desde el aspecto técnico que acompaña la previa reflexión de sus negociaciones estéticas previas a la construcción del objeto, aunque no con una secuencia académica o proceso investigativo independiente. Y si a esto le aunamos la ausencia de registros históricos y la producción de conocimiento en torno al desarrollo estético del arte textil regional, tenemos como resultado la ausencia de aportes curatoriales que impacten sobre la construcción de una sistemática estructural del arte textil. Es importante mencionar el esfuerzo de los programas de formación permanente que como en años recientes, la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional, ha intentado levantar a través de su Taller de textiles, proyectos de graduación a corto plazo con réditos más allá de un proceso básico, en función de uno metódico y práctico del textil. La escuela invierte en la posibilidad de crear una cultura textil como documento representativo de las prácticas estéticas costarricenses, pero esto tomará algún tiempo en afianzarse. Significativamente este será el punto de partida para caminar por los objetivos de este estudio, la presencia de un campo de intersecciones que reconoce la mirada de las mujeres, la tradición del tejido, la ruptura de su domesticación, sin temer a la innovación.

Rebecca Stevens, curadora del Museo de Arte Textil de Washington, estuvo en Costa Rica para dos eventos como conferencista (2006) y como jurado (2010), y plantearía una estrategia estética que podría definir ciertos criterios de gusto desde los perfiles de instituciones reconocidas. El periódico *La Nación* escribió un artículo basado en una entrevista sobre su versión del arte local textil y es un referente que mira desde una institucionalidad externa un proceso local costarricense muy puntual de la estética textil (Chinchilla, 2006).

Hay que destacar que posiblemente el documento más cercano a este tipo de investigación lo aporta Iratxe Larrea Príncipe (España) con su tesis doctoral *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, que abarca esas discusiones y

contrastes desde una visión más europea y asoma un poco su interés en el quehacer latinoamericano con los eventos textiles del 2006 y 2010 en Costa Rica (Larrea, 2007).

Finalmente, se hace referencia a un artículo escrito por Beatrijs Sterk, exdirectora de la European Textil Network Magazine *A dream come true: First meeting of Red Textil Iberoamericana in Costa Rica, 2010*, quien fungió como Secretaria del European Textile Network y quien ha sido invitada y jurado al I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana. Esta autoridad ha editado un artículo que se refiere directamente a la producción en Costa Rica de arte textil para ese evento. Importa además su visión europeizante sobre su definición de “caos” en Latinoamérica para luego mencionar la magia de “Latinoamérica”. Ella fue testigo directo del evento así que su contribución y perspectiva de análisis sobre el evento del 2010 será necesaria (Sterk, *A dream come true: First Meeting of Red Textil Iberoamericana*, 2010).

El conjunto de obras seleccionadas resalta la funcionalidad del objeto textil y el articulado cruzado de información que arroja desde su panorama crítico. Si es artesanal, o si está señalado como no-arte o si por el contrario su funcionalidad o utilidad, entra a la reflexión estética del arte, son preguntas por responder.

Se alude a una idea de Jean Francois Lyotard (2000), que en el mejor ejemplo de aproximación a una investigación, se deberá intentar estar ajeno a los metarrelatos o pensamientos universalistas de la modernidad desde la incredulidad. No se trata de legitimar pequeñas realidades desde un campo diferente, la diversidad de las múltiples colectividades e individuos:

Decidimos aquí que los datos del problema de la legitimación del saber hoy están suficientemente despejados para nuestro propósito. El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico postmoderno. Pero, como se acaba de ver, el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia (Lyotard, 2000, p. 109).

## **5. Aparato Crítico**

### **5.1 Marco teórico y conceptual.**

Al abordar la complejidad del campo artístico del textil, dentro de esos límites que como objeto estético transita, se establece una problemática relacional de criterios y conceptos qué aproximar. Crear una plataforma conceptual que actúe como modelo de representación articuladora, brindará profundidad en el discurso y en los constructos a mencionarse, para que sean de la relevancia necesaria de este análisis. Así, todos los elementos involucrados, sumarán aspectos que nutran el contexto para obtener respuestas integrales a los objetivos propuestos para este estudio.

Partimos de un principio que nos descubre ante una propuesta de investigación que no tiene específicamente un acervo de conceptos unívocos total. Sería necesario reconocer la necesidad de instaurar un cuerpo teórico crítico que provoque el nacimiento de virtudes donde son consideradas a menudo las limitaciones; y en el campo del arte manual “se requiere de posiciones de resistencia al estereotipo, con la utilización de la reapropiación de esas supuestas peculiaridades y limitaciones”. (Buszek, 2011, Capítulo 4, Sección 1, para. 4). Así que las referencias conceptuales que la delimitan provienen de diversas fuentes informativas. Desde un estudio del campo cultural, la teoría del texto, la teoría del borde, los estudios visuales y hasta una crítica a la curaduría latinoamericana, este panorama es en el que hay que escarbar, por decirlo de alguna forma, para colocar los cimientos teóricos de esta investigación. Y es que, tanto en el arte textil como en los estudios curatoriales, las variedades de análisis, o son inexistentes, o funcionan de acuerdo al ente rector que las dicta. Sin embargo, nos apropiaremos de una posición de la interdisciplinariedad en favor del ejercicio y legitimación del entorno local, versus el instituido como oficial, y analizaremos la estrategia de la comunión entre diversos significados para posteriores ejercicios de identidad artística.

### **5.1.1 El concepto del límite en Derrida.**

La incorporación del margen o borde desde el ejercicio derridiano, abre la discusión de cómo las prácticas textiles se encuentran en el tránsito del límite, que requiere de un proceso deconstructivo que ayude a la definición de la otredad a la cual se enfrenta. El textil como expresión artística encuentra sus soluciones a lo interno de los bordes que marcan ese hacia afuera y hacia adentro, que enfrenta lo textil con lo no-textil y es así como la propuesta de Derrida trata de abordar esa otredad o espacio de afuera, para que desde los bordes se pueda así deconstruir, el discurso instrumentado adentro de los linderos, que para los efectos de esta investigación, defina las prácticas textiles ante el sistema de componentes de la gran obra de arte (Veléz, 2008).

Por tanto, el deconstructivismo como sistema de fragmentación de textos, será esencial para realizar una disección a la esencia de las prácticas textiles analizadas, en esta propuesta, con la finalidad de aproximarnos a estas cuales textos, en los que subyacen índices de marginalidad, a partir de la discursión hegemónica y la unidimensionalidad del concepto de Arte (Krieger, 2004). Esta unidimensionalidad obnubila “lo otro” que por lo tanto, requiere de una explicación de su consistencia, según aporta Krieger, y la constitución de la apariencia de identidad.

Así el concepto deconstructivo de margen (o límite), da forma, estructura o constituye la necesidad de apropiarse de ese límite desde una filosofía o forma de autotranscender, eso que viene de fuera (lo dominante) y por tanto se deben dislocar sus modos de ser, para ver lo que subyace y reescribir en sus restos.

### **5.1.2 De la obra al texto, Roland Barthes**

Al incorporar a Roland Barthes, con el ensayo *De la Obra al Texto*, inicialmente se señala de manera específica en la referencia a *La Muerte del Autor*, que, así como el texto no desprende un único sentido (modo teológico el Autor-Dios), el arte es un espacio multidimensional tanto como el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de



la cultura. El texto “es un absoluto donde el lector se establece y la pretensión de verdad del autor, muere” (Barthes, 1984, p. 69).

El arte textil es una experiencia multisignica que ha sido subordinada a estereotipos de arte menor a partir del siglo XVIII, cuando la época de la ilustración en Europa cristaliza el sistema moderno de las artes, iniciado en el Quattrocento italiano. Aparece así la estética como una disciplina que da por sentado el cuadro de componentes institucionales protagónicos del universo de las artes en clave naturalista (desde siempre y para siempre). Este cuadro deja en el centro de la ecuación a lo que define como obra de arte, en un extremo al artista y en el otro, el juego jerarquizante de la crítica y el público; y quien finalmente queda fuera de la ecuación por su carácter de obra manual, es la artesanía (Jiménez, 2002). Esta ecuación se revisará de forma más profunda en el preámbulo de los capítulos de esta investigación.

Ahora bien, a partir del aporte de Roland Barthes en *De la obra al texto* (1984) podría pensarse desde la base de un análisis freudista y estructuralista, en la relación de un nuevo objeto que se desliza epistemológicamente hacia una relatividad de sus señales, a partir de una relación de interdisciplinareidad que incide sobre la noción de obra. Esto relativiza los puntos de referencia sobre el objeto estudiado y provoca una ruptura o mutación sobre la idea de obra y brinda un nuevo objeto: el texto. El texto se experimenta entonces en relación con el signo (liberación de energía simbólica) y la obra se cierra sobre su significado desde dos posibilidades: lo literal o lo hermenéutico (energía simbólica de poco alcance). Aunque finalmente propone un último acercamiento más: el del placer.

En la obra existe un placer consumista, un placer estético y aquí intervienen aspectos importantes del autor como su cultura o estrato social en la mejor comprensión de su obra. Para Barthes la potencialidad del texto y su pluralidad busca el disfrute sin separación, un texto que se aleja de lo establecido y “en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro: el espacio en el que todos los lenguajes circulan” (Barthes, 1984, p. 81).

La propuesta de Barthes es un recurso necesario para esta investigación, ya que el abordaje del objeto de arte (como imagen) como texto, constituye un constructo de comunicación que aporta información, con un significante que detalla el objeto y un significado que al final conmueve al espectador. Es importante que el arte textil como objeto limítrofe sea analizado, como componente fundamental de una visualidad intertextual; un texto visual conformado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen una gramaticalización de esas imágenes sin afectar su esencia, una “forma de expresión para transmitir cierto tipo de contenidos” (Tenoch, 2014, p. 99).

En el encuentro de toda esa multiplicidad, el autor es emborronado, alejado o incluso enterrado en beneficio de la escritura, pues lo que importa no son los enunciados, sino la enunciación, no es el autor sino el lector, cuyo nacimiento indica Barthes (1984) -y a su vez el del espectador- “se paga como con la muerte del Autor” (p. 71), y el multiverso de posibilidades de aproximación:

“En otras palabras, es preciso asumir, tanto el estallido de las funciones referenciales entre las palabras, las imágenes y las cosas, como la imposibilidad de instaurar vínculos unívocos desde la lógica del discurso o la transparencia de la representación y la comunicación” (Marchán, 2018, par 9).

Igualmente Barthes, según Jiménez (2002), provoca una llamada a las obras mismas, es imposible para la crítica pretender traducirlas y se debe replantear el status teórico de la disciplina eliminando la retórica vacía y pseudoartística, acumulada desde la vanguardia como defensa institucional. Se trata de un trabajo de interpretación y revaloración abierto a reconstrucciones, nuevas formulaciones, pluralidad metodológica de la crítica que nos pone en guardia ante la pretensión de un juicio crítico único ante la dinámica de nuevos sentidos estéticos y plurales en el proceso de las obras (Jiménez, 2002). Es una llamada a situarse en las obras en las que “el lector es el espacio mismo en que se incriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (Barthes, De la obra al texto, 1984, p. 71).

### 5.1.3 Bordieu y la práctica estética

A la luz de estos razonamientos teóricos esta investigación ha de seguir los planteamientos del objeto de estudio, al estructurar una definición de una práctica estética que no sólo asuma al objeto textil por sí mismo, sino su función y su transformación en un objeto resignificado, tanto por sus creadores como por la cultura que lo recibe.

Una vez analizada la metodología podrá encontrarse una propuesta de investigación procesal en tres partes. Del mismo modo en que si hubiese una introducción, un desarrollo y una conclusión. Recorriendo muchas de las definiciones de estética que se podrían encontrar de forma aplicada o genérica, vale la pena distinguir dos autores en específico cuyos aportes se integran al diverso marco que sostiene el objetivo de estudio de esta investigación, Pierre Bordieu (1930 – 2002) y Keith Moxey (1943).

Pierre Bordieu plantea desde el campo literario la perspectiva de los tres momentos para entender el funcionamiento de la producción artística. Este teórico nos explica la posición del campo artístico (en términos contemporáneos entendido como la voz institucional o hegemónica) inserto en el campo del poder; propone un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan los individuos en el campo de producción cultural o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística; finalmente un análisis de los *habitus*, como “sistemas de disposiciones que actúan como el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social” (Bourdieu, 1990, p. 2). Aclara el mismo autor que la interiorización determina una posición y una trayectoria establecidas dentro de un campo de producción cultural, con una posición determinada y una opción favorable de actualización en la estructura de las clases dominantes desde un saberse situado en el *habitus* como espacio de mediación.

Esta estructura sobre la estética según Bordieu (1990) permite un enclave para connotar el producto de arte textil como una carga significativa, resultante de una interacción no sólo estética sino social. Se establece por un contacto entre campos, el

hegemónico y el de un criterio selectivo dictaminado por un fundamento preestablecido, el cual concluye que tanto un proceso curatorial como una legitimación cultural, absorben las fuerzas estéticas resultantes:

“...Un campo de fuerzas que actúa sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él, a la vez que un campo de luchas que procura transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu, 1990, p. 21).

Y otro giro importante a la definición de estética de los objetos, se obtiene en el abordaje del concepto de estética de Roland Barthes a través de la funcionalidad del objeto construido, al utilizarse una triple coordenada. La primera es la presentación del objeto como un ente funcional, en un segundo momento la función sustenta un sentido como proceso de equivalencias sin valor transitivo ya que el sentido es un aspecto inmóvil e inerte del objeto estético construido (la lucha entre la actividad del objeto y su funcionalidad); un tercer momento o coordenada lo conforma cuando se produce una especie de movimiento de retorno que va a llevar al objeto de su constitución de signo al nivel de la función. Es decir, la funcionalidad es un hecho de cultura, el objeto de arte textil será un producto de la cultura reconstruido en la naturaleza a través de un proceso transitivo (como lo es el fundamento curatorial de la interacción de estéticas textiles) el cual es dotado de sentido reconvirtiéndose en un sistema estructurado de signos, proveniente de sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes (Barthes, 1964).

De esta manera, podemos estimar que la producción de las obras de arte textiles para esta investigación estará abordada por su esqueleto conceptual, que se enfocará en la interacción de los lenguajes estéticos y un corpus seleccionado desde una posición local por transitar y transferir hacia lo global, su individualidad. Estos planteamientos teóricos mostrados, nos darán las pautas para poder aportar a la comunidad una nueva forma de entender el arte textil. Aunque menospreciado en algunos escenarios, los objetos de arte textil cuentan con el suficiente contenido teórico que les permite un proceso legitimador y los haga consolidar su vigencia en las propuestas de ruptura dentro de los ejercicios de la contemporaneidad estética (Chinchilla, 2006).

#### 5.1.4 Los Estudios Visuales: heterocronicidad y giro icónico

La dinámica de los estudios visuales, consiste en un sistema de aproximaciones que abordan el objeto de estudio desde la mirada de un observador cuyo contexto de estudio va más allá de la estética institucionalizada. Se enfoca más bien hacia lo cotidiano, con la finalidad de “comprender la multidiversidad de las prácticas vernáculas y de representación de las imágenes” (Martínez, 2017, p. 262).

Los estudios visuales son un sistema (afiliado a los estudios culturales) que se moviliza así entre teorías de la mirada, semiótica y la narrativa a una pragmática de las imágenes, sus usos distintos, efectos y eficacia. Una imagen que afecta el acto de ver, que se aparece, que se impone y que determina el modo *performático* de quienes la rodean. Ante la materialidad del arte textil, la cual ha sido percibida como el habitante de un ámbito limítrofe borroso, entre el arte y la artesanía, los estudios visuales facilitan un abordaje que permita el análisis de las intermediaciones afectivas e ideológicas de esta práctica evitando escisiones y permita superar esa división normativa (moderno-modernista) de arte y no-arte.

Ante un constante descrédito de la autonomía del arte y de la experiencia estética, nacido del interés de las vanguardias que miran hacia la realidad y a la historia como contenidos (Micheli, 1999) de las prácticas artísticas, lo que establece divisiones entre las Bellas Artes y la artesanía, con términos excluyentes que ultiman en el empobrecimiento de nuevos ámbitos: “el placer estético se sitúa en un nivel estático e intelectualizado, en confrontación directa con el disfrute sensible común, inserto en lo social y lo funcional” (Fernández R. , 2008, p. 41).

Desde la ventana de los estudios visuales, propuesta por pensadores como Keith Moxey, se abre la posibilidad de una aproximación desde diversas disciplinas que potencia la comprensión crítica de la eficacia *performativa* del arte (Brea, 2009). Los estudios visuales abren una plataforma interdisciplinaria que reúne estas teorías mencionadas de la mirada, la narrativa y la semiótica, hacia una acción sobre la especificidad de la imagen.

Cómo son modeladas, cómo son entendidas y apropiadas desde su pragmática, sus usos diferenciados, sus efectos y eficacia en campos teóricos y científicos. Se trata de un estudio de la imagen sin reducirla a texto únicamente, y destaca su vitalidad icónica desde los atributos intrínsecos de la imagen, como ha indicado Martínez (2017) “no del todo completamente verbalizables” (p. 268).

Como parte fundamental de esta investigación, se incorporarán dos conceptos necesarios como base para esta forma de crítica de la imagen, desde el aporte de Keith Moxey: la heterocronicidad y el giro icónico.

En cuanto a la heterocronicidad, lo que el autor aporta es que, si bien es cierto que es inevitable negar la relación entre la respuesta estética del arte y su conciencia histórica, por estar ligado de forma inextricable a un tiempo particular con un rol determinado para el cual fue producido, también puede ser considerado acrónico y proporcionar así una nueva aproximación crítica. En este sentido si bien el arte textil es producido en tiempos y espacios concretos, visualizarlo como práctica heterocrónica permite articular narrativas ajenas a la supresión surgida de sistemas poscolonialistas o de los sistemas dominantes del arte Occidental. En este sentido, desde una función fenomenológica, un arte de periferias puede establecer su propia historia desde un nuevo sistema crítico institucional y desde una distinta textura del tiempo, lejos del historicismo como forma dominante (Moxey, 2013).

Se trata así de solicitar una mediación o respuesta afectiva a partir de una demanda en la interpretación de estos artefactos (por parte de críticos e historiadores), con lo que se propicia una disrupción entre el objeto de arte, su idea de tiempo y un nuevo significado: las texturas del textil provenientes de una serie de procesos del pasado son interpretadas desde un corpus o propuesta del presente.

En cuanto al giro icónico, este se define como el sistema en el que las imágenes adquieren atención y las formas reaccionan por lo que se considera que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social. Estas demandas ontológicas son las que definen el giro de la imagen (o giro icónico), la importancia de la

presencia, dentro de una experiencia no tanto interpretativa como si de encuentro con los objetos más allá de categorías logocéntricas (Martínez, 2017).

Con este constructo conceptual, se busca la interdisciplinaridad que pone atención a aquello que no es leído o excede las posibilidades de la interpretación semiótica, el desafío de la comprensión sobre la base de la convención, lo indefinible: “el contraste entre historia social (historia del arte) y políticas de identidad y estudios culturales o estudios visuales” (Moxey, 2013, p. 54).

Como parte de su argumentación, Moxey (2013), incorpora una idea clave de Didi-Huberman quien destaca la importancia de los artefactos visuales, los cuales cuestionan las nociones provenientes de la historia del arte por darles sentido, lo que opaca la apreciación en sí misma de la presencia de la obra de arte en su desarrollo histórico. Bajo esta premisa si el objeto de arte crea o rompe el tiempo, demuestra el anacronismo de la empresa denominada historia del arte por tanto la intensidad de ese vínculo entre obra y espectador contemporáneo, “no permite subordinar el arte a alguna trayectoria histórica predeterminada” (p. 61).

Así mismo, en el marco de esta lectura del giro icónico, la intencionalidad del objeto que está en sintonía con el efecto de su presencia, agrega un valor conceptual para esos caracteres limítrofes del arte textil, que exigen una revisión no solo de su forma sino una aproximación a su realidad para tomar nota de lo que dicen sin forzarlos a paradigmas de significación, siendo sensibles a su aura y a la inmediatez de su ubicación en espacio y tiempo.

El giro icónico se abre entonces a una estratificación menos abstracta y universalizadora, lejos de la institución del yo en el acto de ver, sino más bien hacia una comprensión activa de la compleja dinámica de la visualidad cultural y sus valores de significado y simbolicidad. En términos de Moxey (2009) “no restringe el estudio de las imágenes a las que tradicionalmente se privilegiaban por su inclusión en la categoría arte” (p. 13).

Esto posibilita un sujeto frente a la irreductible multiplicidad de la apropiación de las imágenes y como estas amplían su campo desde la ilimitada productividad de los imaginarios del sujeto, “capaz de revestirlos de significado, simbolicidad cultural, reconocimiento y fuerza de comunidad para de nuevo procesarse” (Brea, 2009, p. 265).

### **5.1.5 Kant: Lo bello natural y lo bello artificial**

Kant atribuye la preeminencia estética (sus relaciones) a lo bello natural, sobre lo bello artificial (Schaeffer, 1992).

Kant se ocupa de lo sublime y en clave naturalista es que se dan esos componentes de las Bellas Artes como si hubiesen existido desde siempre. Pero esta estética de lo sublime, se diferencia del sentimiento de lo bello y eso le faculta el juicio. En lo bello como una actividad del entendimiento humano se encuentran proporcionalmente la imaginación y la emoción sugeridas por la forma, lo sublime trasciende, es una emoción con grandeza y fuerza: “magnitud que no admite comparación” (Rojas, 2003, p. 213).

Si lo enfocamos desde la producción manual, Kant ve sobre la intencionalidad creadora que no hay ninguna unidad, entre las Bellas Artes y las artes mecánicas. Más bien la organización formal se encuentra principalmente, en el simple placer desinteresado de la contemplación.

Como afirma Shaeffer (1992) a Kant le interesan de forma inicial en su análisis, las diferencias categoriales de los objetos estéticos. Pero este análisis toma mayor fuerza y libertad cuando se trata de la relación estética de un objeto natural en tanto la armonización de las facultades de conocimiento con el objeto que se aprehende, pues se presenta sin una intención final efectiva. Esto quiere decir que los objetos naturales desvalorizan lo bello artificial, que no dan campo a un juicio estético puro, son una finalidad sin fin específico o un interés moral directo que lo acompañe. La obra artesanal se refiere a una intención



determinada, guiada por un autor sin sometimiento a una determinación conceptual (Schaeffer, 1992).

Es la esfera técnico-práctica propuesta por el artífice que requiere un juicio puramente estético pues ha sido facturado por reglas e intencionalidades que obedecen a fines específicos. Como artes aplicadas, y no artes mayores, quedan relegadas a valorar sus formas de manera autónoma.

#### **5.1.6 Artesanía o *handcraft*: el textil obligado a ser (o no-ser) arte**

Un mejor ejemplo para analizar el tema del poder en las artes visuales es el binomio “arte-artesanía”, relación que evidencia un encuentro de posturas aparentemente opuestas, que han encarnizado una confrontación entre la crítica especializada y la curaduría. Confrontación que ha hecho poco por mermar como por adecuar sus criterios selectivos y museográficos en torno a lo artístico y artesanal del textil.

Para abordar el concepto de objeto manual o artesanal, recordamos el criterio de Jiménez (2002) en el que la gran obra de arte generada por el artista y recibida por la crítica, los museos y el público que la consume, dejan por debajo de esta ecuación jerarquizadora a la artesanía, por ser considerada “solo” manual (Jiménez, 2002, p.105).

Para el siglo XVIII el filósofo Alexander Baumgarten define la estética como la ciencia del conocimiento sensible, lo cual no cae de forma muy afortunada para lo artesanal y funcional. Kant, en la *Crítica de la razón pura* (1781) define la estética como el estudio trascendental de las precondiciones objetivas de los juicios de gusto sobre lo bello, por lo tanto se refleja así la idea continental de las artes como las “Bellas Artes”, producir primeramente “la experiencia estética de lo bello sin consideración alguna a la funcionalidad, uso práctico o económico al que deba ser determinado” (Risatti, 2007, Capítulo2, Sección 7, para. 2).

El objeto artesanal o manual, encuentra así posturas un poco confrontativas como cuando las Bellas Artes abogan que los objetos funcionales no puedan ser considerados objetos estéticos. El hecho fáctico de su construcción manual lo colisiona de frente a consideraciones dicotómicas sobre lo que es funcional o no funcional, estético o no estético, arte o no-arte. Risatti (2007) argumenta que la función del objeto creado manualmente (*handcrafted*), está determinada por la intención de quién lo hizo y no tanto para lo cual fue creado. El uso que se le puede dar a una cosa hecha por un ser humano no necesariamente se corresponde con el propósito o la función inicial para la cual fue creado, se define en virtud de la intención de su hacedor.<sup>5</sup> Aquí la idea de propósito es una estructura rígida que lo forzaría por su utilidad, a ser considerado arte o no, como un reflejo del propósito creativo sin ninguna autonomía o distinción. Tanto el “uso” como “la función”, requieren de un abordaje adecuado, cuando de forma indiscriminada al objeto creado de forma manual (*handcraft*), se le ubica sólo en su posibilidad funcional: “el uso, como propósito final del objeto” (Risatti, 2007, Capítulo 1, Sección 1, para. 48).

El problema radica en cómo distinguir entre objetos con calidades estéticas y no-estéticas cuando los mismos reúnen en sí características de ambas categorías. Cómo se conceptualiza la diferenciación de un objeto de arte-estético de uno que tiene cualidades estéticas, pero no es un objeto de arte en sí.

Lo artesanal y en este caso, el textil, es una forma de producto manual que evoca una identidad que se mueve en esas categorías duales, con una naturaleza que comparte una similar materialidad con el objeto de arte como con el utilitario, gobernada por el propósito para el cual cada objeto ha sido construido (Risatti, 2007). Sin embargo la materialidad no termina de definir si algo es arte o artesanía, pues en la historia muchos objetos de arte hacen uso del material artesanal para su creación. Por lo que no será la materia externa por la cual el objeto ha sido construido lo que determina si algo es arte o no-arte, arte o

---

<sup>5</sup> Si bien es cierto que contradice el pensamiento de Barthes (la muerte del autor) no deja de ser una encrucijada heredada por lo denominado artesanía desde el Siglo XVIII por el sistema de las Bellas Artes y que logró su destierro de la posibilidad de lo artístico, lo bello, y será hasta inicios del Siglo XX que se restaure un poco su giro interpretativo con la Escuela alemana de la Bahaus y los movimientos Dadaístas.

artesanía, sino el propósito o finalidad para lo cual fue configurado: objeto y propósito son los que ejecutan la operación.

Es importante entonces considerar que cada sistema de significación, incluido el que sustenta las Bellas Artes, es un agente controlador o regulador afirma Risatti (2007) y “tanto el artista como el artesano se encuentran libres de presionar, jalar o estirar sus reglas con ciertas restricciones sin lograr la libertad total pues requieren del sistema para comunicar” (Capítulo 4, Sección 22, para. 8). En este sentido concluye que es mejor generar un sistema con un espectro que abarque los objetos desde lo no-estético hasta lo estético, ya que lo estético ocupará un sistema sígnico para funcionar y lo que se encuentra en ese tránsito de definición amalgamará aspectos de uno y otro por los cuales considerarse estético, pero no es su función lo que lo determinará.

En este supuesto límite del arte y la artesanía se segmentan y distancian elementos aparentemente disímiles, pero que finalmente, se encuentran vinculados por aspectos estéticos y simbólicos, subyacentes y comunes.

Larry Shinner (2004) teórico inglés, desde su teoría de la invención del arte, advierte que los procesos constructivos estéticos deben seguir un proceso de autonomización. Esto indica que cuanto menos supeditado a los límites de una función determinada se pueda considerar el artista, y más dependiente de su propia orientación, “mayor será el imperativo de lucidez acerca del sentido del camino emprendido” (Guardans, 2006, p. 56).

Sin embargo, para lograr que una y otra práctica textil alcance esa autonomía, la cultura dominante debe incorporar las periferias y recuperar el valor y el significado de la diferencia. Por lo tanto, sería sugerente la construcción de un nuevo lenguaje visual, que, desde la construcción del concepto de arte textil centroamericano, se podría apoyar en la idea de que en la aldea global no hay límites sino fronteras y éstas representan zonas de confluencia (Valembois, 2000). La frontera, aplicable al arte, ha de entenderse como región de influencia y de intercambio de culturas, zona de difusión y encuentro: Transgredir el

límite es una aproximación adecuada para recuperar el valor y el significado de la diferencia, en la construcción de una forma diferente de lenguaje.

Bajo esta premisa, el concepto de arte textil, su regionalización, su historia, su contemporaneidad, puede interpretarse como una zona de intercambio de culturas, fusión y encuentro para que adecuadas políticas culturales establezcan espacios preparados para hospedar y nutrir las múltiples y diversas manifestaciones artísticas del textil, junto a sus propios valores tradicionales subyacentes (Clark, 1999).

En este particular el desarrollo conceptual de la obra, debe ser un ejercicio estético que cuestione los modos divisorios del arte-artesanía, como dicotomía conceptual: artistas y artesanos son parte de un sistema que nutre los propósitos del equilibrio social.

### **5.1.7 Interseccionalidad y Autotrascendencia**

El concepto de interseccionalidad es incorporado por Kimberlé Crenshaw quien en el 2001 se dirigió en la Conferencia Mundial contra el Racismo en Suráfrica. Ella consideraba que había categorías como la raza y el género, que interseccionaban e influían en la vida de las personas y “no se trataba de una suma de desigualdades, sino que cada una de estos interactuaba de forma diferente en cada situación personal y grupo social, mostrando las estructuras de poder existentes en el seno de la sociedad” (Expósito, 2012, p. 210).

La interseccionalidad trata de un enfoque que revisa las desigualdades múltiples (y da un giro crítico a su vez al feminismo abanderado por mujeres blancas)<sup>6</sup>, como la raza, la clase social, edad, religión, discapacidad, orientación sexual, entre otros, como también la incorporación de otras realidades de prácticas culturales diferentes a lo establecido o

---

<sup>6</sup> La interseccionalidad según Carmen Expósito, es un movimiento que se gesta desde la lucha de los derechos civiles de EE.UU. y Canadá, por lo tanto, de carácter anglosajón. La crítica de las mujeres afrodescendientes hacia el feminismo blanco, propicia su surgimiento ya que no veían sus necesidades representadas, hasta que en los 80s se instaura lo que se denominaría el “feminismo de frontera” o “feminismo periférico”, según acuña Mercedes Jabardo en su artículo “Desde *el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración*” (Jabardo, 2008)

nmado. Su enfoque revisa distintos sistemas de opresión que cualquier individuo enfrenta así como la discriminación múltiple. Y en el caso de la mujer, la riqueza está en valorar y estudiar cada tipo de opresión (no sólo género, clase y raza) visibilizarlas. No se trata de un solo feminismo sino de varios feminismos que amplían el desarrollo de apoyos y estudios para “inculcar mayor tolerancia, igualdad y libertad” (Hernández A. , 2018, p. 281). La crítica al feminismo cae principalmente sobre aquel que solo articulaba valores culturales occidentales, exclusivo, que no incorporaba mujeres de otras razas y clases sociales o como indica Expósito (2012) un “feminismo de frontera” (p. 210).

Ahora bien, debemos considerar a la activista Angela Davis, afrodescendiente que junto a esta idea de Crenshaw, construye un relato de la mujer negra, el movimiento feminista y el movimiento de liberación negro. Este criterio desarrollado por esta filósofa pone en evidencia la necesidad de análisis del fenómeno que ocurre ahí, donde se cruzan los distintos tipos de discriminación para identificar prácticas con patrones de este orden al que confluyen distintos tipo de opresión. En diálogo con Herberth Marcuse (heredero de la Escuela de Frankfurt), Davis cuando era aún joven capitaliza un legado de este filósofo quién le cuestionó en su momento, el interés en esta disciplina. Profesor a quién respetó en ese obstinado compromiso con las promesas emancipadoras, frente a un universo lingüístico del *establishment* para teorizar esa política del lenguaje a través del género, la raza, la clase y la cultura (Aiestaran, 2016).

Desde esta plataforma conceptual de Crenshaw y Davis, se puede vislumbrar entonces para el objeto de estudio textil, una estrategia conceptual que supere vacíos históricos, que desde la discriminación multifactorial afectan y agregan peso a la carga general de la desigualdad. La interseccionalidad debe acercarse desde otras formas a la identidad, igualdad y poder, donde los enfoques no reconocen la unicidad del fenómeno que ocurre al cruzarse los distintos tipos de discriminación “en términos de intersección o de superposición de identidades” (Symington, 2004, p. 2).

Ahora bien, el arte textil que analizamos en esta propuesta de investigación requiere de este rubro teórico pues la subordinación, de un oficio al que en el tiempo se le consideró

un arte menor, a la mujer y luego el esfuerzo por su resignificación en el panorama estético, hace ver en la interseccionalidad la posibilidad de develar identidades, exponer diferentes tipos de discriminación y la desventaja que se da como consecuencia de la combinación de identidades que facilitaría una suma de experiencias sustantivamente diferentes, o similitudes, para superar las discriminaciones y establecer condiciones necesarias del disfrute del arte pero sobre todo generar el impacto en la convergencia de oportunidades y acceso a derechos más allá de los propios intereses. Los hechos que acompañan la producción artística textil no pueden ser vistos de forma aislada sino que deben ser actores de un proceso de transformación que va más allá del monopolio de pensamiento único o lo que Marcuse criticaría como el lenguaje del hombre unidimensional (Aiestaran, 2016).

La interseccionalidad, como movimiento irá en paralelo con otro concepto necesario para este objeto de estudio: el proceso de autotranscendencia. Si los sistemas discriminantes son un dominio cerrado para las libertades y la autocrítica, debe forzarse su rompimiento para abrirse y permitir un acto de trascendencia que aporte nuevos valores.

Se trata de un movimiento que surge del seno interno de un dominio, un fenómeno consistente pero superado en función de otros valores que están fuera de él. Los valores externos son considerados más valiosos y por ende, el dominio dado pierde autonomía y deviene. Esos valores son heterotélicos, es decir, que se sitúan fuera y tienen un propósito fuera de sí, una finalidad externa. Y es ese mismo proceso de trascendencia un fenómeno cultural a partir del cual surge o se crea el detonante para rebasar ese otro dominio, que es opresivo y superior a él (Espinoza, 2008, p. 5).

Trascender, traspasar, superar, dentro del dominio dado, según lo expone Jolanta Brach (2008), es romper o destruir su especificidad y, en ese estado de devastación se establece una condición para la trascendencia. La autotranscendencia desde una mirada al arte textil (arte de mujeres y subordinado al concepto del *Gran Arte*) y como organismo vivo en alto grado, avanza hacia la creación de nuevos objetivos como mecanismo creador de cultura. Con una coexistencia de tendencias diferentes se libera la expresión artística para lograr una escogencia de valores que genera cambios por encima de las tendencias y

las vanguardias, sin dejar de lado el cultivo de una estética en “la unión del sujeto con el grupo o en el desarrollo individual” (Brach, 2008, p. 95).

### 5.1.8 Una aproximación al término *textilidad*

La textilidad más que un neologismo es una característica que tiene que ver con la atmósfera sensible que rodea la producción textil. Para el año 2014, la artista de Montevideo, Uruguay Florencia Flanagan lleva a cabo el proyecto “*Tejiendo el manto*” un proyecto colectivo que aporta una práctica colectiva de las mujeres en torno a la construcción del gran manto y la referencia al término textilidad engloba lo que para esta investigación se requiere:

“Para tejer el manto, si sabemos coser, bordar, tejer o no, no importa. Algo de lo que buscamos a través de la textilidad es acompañar el tiempo de la mano interactuando con el tejido, con el de la mente y el pulsar de nuestro corazón. Como repetir un mantra. Para eso necesitamos hacernos un tiempo para nosotros mismos en estos tiempos tensados y exigentes. Brindamos el tiempo, otro modo de tiempo. Salimos de la linealidad, de la cronología, de la vorágine como único modo. Reconectar con el ritmo propio” (Aguerre, y otros, 2014, p. 86).

A partir de este aporte, la textilidad trasciende como término, la sola fibra per se es el conjunto de experiencias y la atmósfera que el oficio del arte textil involucra en su ritualidad y su modo de actualizarse o hacerse presente en el tiempo: un empoderamiento. Ya desde las Moiras, Ariadna y Penélope como divinidades griegas vinculadas a tareas del hilar, del hilvanar, del tejer, que al final como bien señala Fernández (2012), “fueron víctimas de un drama en sí mismo, pero las relecturas de estas figuras recientemente, perfilan más una interpretación a partir del empoderamiento, el valor femenino y el autoconocimiento” (p. 107).

La textilidad así, es una práctica que ha articulado en la historia el coser los tiempos como señala Sicco (2014) y desde ese manto, poder establecer un abordaje de un giro visual (diálogo y debate) que posibilite una reorientación de prácticas, conceptos y perspectivas. La textilidad aproxima la idea de replantear las relaciones entre imagen, representación y corporalidad, punto de apoyo que anota Martínez (2017) para cuestionar las separaciones

modernas entre objetos, imágenes y humanos como las múltiples mediaciones de la experiencia visual.

Por tanto, la textilidad trata de tirar el hilo y ver dónde nos lleva, así como Penélope tejía un manto (el de Laerte) que no se atrevía a cortarlo al final (un vínculo remanente con la mitología de las Moiras, anterior a ella) o a concluir la obra. En este acto se redefine artística y socialmente el uso positivo del mito; la textilidad trata de tejer y destejer, de abrir lo escondido, una relectura de Penélope, cuestionar la estructura hegemónica y entender esta práctica desde lo colectivo y lo individual en un proceso de conocimiento, con la mirada puesta en el textil más allá del producto acabado, como así lo esperaban los hombres de Ítaca (Perez, 2007). La textilidad abarca esa construcción de las mujeres que han hilvanado el textil desde el silencio. El Gran Manto de la artista Flanagan, hace de ese hilo de conocimiento un acompañamiento de silencio, una memoria de las mujeres, diosas, ancianas y una restructuración de arquetipos para que no solo mujeres, sino hombres, den el paso de coser el tiempo de ese conocimiento del textil que nos pertenece y se encuentra alojado en el cuerpo de las mujeres desde hace tiempo (Aguerre, y otros, 2014).

## 6. Metodología

Para estructurar el proceso metodológico de la investigación *El proceso de la obra textil entre los límites imaginarios de la artesanía y el arte. Un estudio sobre las obras Contemporáneas* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010), se recurre a una metodología deductiva -explicativa. Existe una idea general sobre el arte pero cuando su área escópica se dirige a un punto específico, como lo es el arte textil, no existe el mismo tratamiento junto a otras formas componentes de ese sistema. Surge la necesidad de generar las explicaciones necesarias para dilucidar las razones que justifiquen por qué ambas ideas son diferentes.

Será así que por medio de tres obras de arte textil se pueda deducir y explicar ese estrecho limítrofe del arte y la artesanía con un corpus de obras específico. Será importante a su vez contrastar dichos objetos seleccionados, frente a tres líneas teóricas principales



que permitan aproximaciones sobre las circunstancias de la construcción de sus contenidos en el estrecho imaginario que surcan la institución artística occidental y el oficio textil. Se podrían visibilizar aspectos críticos para establecer diferenciaciones y relaciones entre esos objetos cuyos aportes, sus percepciones, su tránsito de un punto a otro faciliten generar ejes de análisis sobre legitimación, reivindicación y la posición de su proceso ante esa otredad o el sistema hegemónico del arte.

Los Estudios Visuales de Keith Moxey, la Teoría del Borde de Derrida, la Interseccionalidad de Ángela Davis, son los tres ejes que se aplicarán para tejer los distintos trajes que destacarán en cada objeto sus aportes en el proceso de individuación en el espacio y la práctica artística para la cual fueron concebidos.

Se utilizará documentación basada en catálogos, libros, fotografías vinculados al evento que circunscribe a los objetos de estudio, así como materiales de prensa, revistas especializadas y artículos de otras fuentes que dan paso a la discusión en torno al tema de investigación.

Luego del análisis teórico que requiere cada caso de estudio, estos se abordarán individualmente como imágenes de análisis (íconos) para problematizar sobre su significado desde una investigación visual, basados en la línea de trabajo de Ellen Lupton (2011). Ella propone seguir la generalidad de las obras desde sus distintas partes procesales en tres procedimientos: recolectar información, observar datos y determinar aspectos estéticos y verbales del objeto, para finalmente analizar los fundamentos del proceso de visualización del mismo (Lupton, 2011).

Este proceso de fragmentar la obra en componentes, permitirá la observación de puntos inflexibles y aspectos que se intersectan con otros referentes para fortalecer el análisis de estas textilidades. Es como una retícula para que converjan una serie de constelaciones conceptuales, con conexiones y aproximaciones entre distintos tropos, para delinear un mapa del posible tránsito de la práctica del oficio textil en ese discurso mayor del arte.

El análisis de la imagen, la aproximación semiótica y el concepto del borde derridiano, posibilitan que la textilidad evidencie la carga de su peso como imagen o ícono. Las imágenes del corpus son un recurso para aproximaciones ideológicas y políticas contenidas y disponibles desde un proceso crítico de su autonomía, que hace que se abran canales para la interpretación de su impacto en el contexto en que surgen. También se debe considerar lo que se denominará el potencial hetererocrónico es decir, la capacidad de interpretar su narrativa en cualquier momento de la historia. Abordar un tejido y colocarlo en un marco de distintos contextos del tiempo, puede proveer distintos ejes de discusión, significados, análisis y contenidos por interpretar.

La figura de ese intérprete final según Moxey (1994) da especificidad de significado a un objeto (en este caso el textil, por ejemplo) ya que forma un hábito el cual devuelve una acción. Dicha acción repercute en una producción semiótica individual, pero que resultará posteriormente en “una condición de producción de significado social y que finalmente podría promover un cambio cultural”. (1994, p. 33).

## 7. El Corpus

Una característica particular de la experiencia del arte textil en Costa Rica, es que en sus inicios por los años 70 era un trabajo más doméstico y había sido “ejecutado por pocos artistas con formación educativa formal al respecto” (Ortiz, 2006, p. 3). Esta característica no lo hacía tan visible en la escena cultural y educativa, pero a su vez hace que el planteamiento de una propuesta de investigación sobre el arte textil, sirva para explorar nuevas formas en la incursión creativa local y actual. Para el evento de Lituania algunas de estas obras fueron seleccionadas como imagen para el catálogo en lo que *Frontera* de Loida Pretiz y *Hallazgo* de Carolina Parra son clara diferencia de estilos y la de Paulina Ortiz *Contempora*.

Las obras en estudio, se integran como un sistema flexible al entorno en el que surgen: costarricense, de mujeres artistas con educación formal en arte y en temáticas

relativas a una exploración a partir de las propias experiencias. La línea curatorial de este proyecto dejó abierto a interpretación de estas artistas la idea de la *Memoria Mágica*, un ejercicio para revisar lo que tienen y darle otra dimensión icónica desde la lectura propia y no desde una impuesta (Roldán, 2011). La práctica artística de este conjunto de creadoras y sus individualidades, son la plataforma para transferir desde el acto limítrofe del objeto textil su trayecto del trabajo manual al revestimiento para su acción en escenario del arte.

Pero también la emocionalidad del textil crea el efecto de un afuera y un adentro como menciona Sara Ahmed (2004). El corpus seleccionado genera un sentimiento, una emoción y una sensación (componentes de una política cultural), donde se involucran las obras textiles de tres mujeres, la historia de su oficio y mediante las palabras los objetos dirigen esa emocionalidad. A través de ellos y en la perspectiva de Ahmed (2004) se establece una dinámica de “cómo nos movemos con ellos o son depósito de sentimientos que se pegan y deslizan” (p. 41). La individualidad e interioridad son válidas, tienen aportes y son registradas finalmente en la consecución de la obra.

Este protagonismo cultural de la emocionalidad se enfrenta principalmente al intenso ambiente sociocultural y hegemónico al que las artes están expuestas. Distinguir el proceso individual de la construcción del arte textil, con respecto a lo que los agentes hegemónicos oficiales pueden dilucidar. No determina una forma categórica unívoca de abordaje, sino multidiverso, en relación a este proceso en concreto.

Para nuestros objetivos, las obras *Contempora* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010), permiten sintonizar una serie de elementos en torno a la debacle entre artesanía como producto en serie y la hegemonía cultural de una estética descalificante. Por tanto, esta investigación se encaminará sobre la ruta de la legitimación de la obra de arte textil a partir de su individualidad y de su contexto sociocultural. El análisis de estos objetos realizados, desde un enfoque multidimensional, denota la importancia de su selección para puntualizar una priorización estética, como argumentan Gale & Kaur (2002). Este análisis claramente remarca su progreso como obra textil, que “dependerá de técnicas, conocimientos y métodos que vayan más allá del origen

artesanal tradicional, del alcance del diseño y de la construcción misma” (Gale & Kaur, 2002, p. 172).

### **Preámbulo.**

Para estudiar la propuesta textil de estas tres artistas costarricenses, es importante una breve referencia a ese textil de nuestros habitantes originarios, que de algún modo surca o intersecta la propuesta de este corpus. Serán los trabajos textiles de dos de las artistas presentes en esta investigación, *Contempora* de Paulina Ortiz y *Frontera* de Loida Pretiz, los que traen a presente dos aspectos muy particulares como lo son la cabuya y la situación de la mujer indígena en el conflicto de la frontera sur costarricense, en este caso, de la comunidad Ngabe Buglé.

Y es que a la llegada de los españoles a lo que hoy se llama América no existían las fronteras políticas que conocemos hoy:

“Los pueblos precolombinos estuvieron estrechamente unidos entre sí en el tiempo y en la tradición cultural, y las migraciones indígenas dejaron una profunda huella en la evolución de los pueblos. Al mismo tiempo, el aprovechamiento de la pródiga naturaleza, se tradujo en una avanzada agricultura y en el uso de importantes recursos naturales al servicio de una organización política y social que llegarían a convertirse en algunas ocasiones, en verdaderas formas estatales” (Távera, 1994, p. 1).

Una forma de abordar el textil del sur de Costa Rica nos remite a las evidencias de William More Gabb, paleontólogo norteamericano quien vino a Costa Rica 1873 para estudiar la geología, la geografía, el clima y la historia natural de la zona de Talamanca desde un punto de vista práctico. Un aspecto importante que destaca en su estudio de las zonas indígenas, es la evidencia que aporta sobre los hombres y los textiles ya que eran los que lideraban el trabajo de hilar, el cual era una labor pesada y ruda a través de sus telares rústicos y pesados:

“Las mujeres recogen el algodón en sazón, los separan de las semillas con los dedos y los hilan. El telar es un simple marco de cuatro palos; los dos verticales están clavados en el suelo, los otros dos toscamente amarrados a los primeros. La urdimbre la arroyan en los dos palos horizontales y se dispone una sencilla disposición de hilos para separarla y volverla al revés. El hilo de la trama envuelto en varillas delgadas lo pasan entonces por dentro, del modo acostumbrado y lo

aprietan con fuerza por medio de golpes con una varita pulida. El procedimiento es excesivamente lento y fastidioso y nunca lo vi ejecutado sino por los hombres” (Gabb, 1978, p. 143).<sup>7</sup>

Este trabajo de datación de Gabb y esta referencia de las masculinidades textiles de nuestras comunidades indígena, contrastan un poco con la visión occidental propuesta en este trabajo sobre la participación de las mujeres en el textil. Sigue siendo ese trabajo duro y desde una ritualidad masculina que establece su orden, cuando la mujer sigue su función como la que cosecha y prepara el hilo para su destino final. Esta versión del sur talamanqueño de finales del siglo XIX prepara en cierta forma el proyecto de Loida Pretiz en tanto que descripción, a través de la costura, del estado de las mujeres de una frontera, muy distinta a la de aquel tiempo, pero siempre sometidas a ese otro que determina cómo debe terminar el hilo que cosecharon.

Un tipo de fibra más a contemplar dentro de este marco introductorio es la cabuya la cual estructura los primeros proyectos de la artista textil Paulina Ortiz. Esta fibra hace un acento importante en la transición de su obra y el reconocimiento de la práctica ancestral textil costarricense. Antes de presentar el uso de la fibra de abacá en *Contemporanea* la idea del *bosque* resume su estilización básica con el tratamiento de esta fibra. La cabuya es originaria de la América Tropical y luego es trasladada a muchos otros lugares en el mundo “los holandeses la llevan hasta Isla Mauricio, posteriormente a Ceilán, la India y África Oriental” (Blanco & Muñoz, 1991, p. 45). En Costa Rica esta especie científicamente conocida como *Furcraea sp.* fue utilizada para artesanía principalmente en las comunidades indígenas Bribri y Cabécar de Talamanca, con múltiples usos y principalmente en el tejido de hamacas (Trujillo, 2004, p.48).

Finalmente, si el tejido o el tinte es básico en la producción de textiles de nuestras comunidades originarias, el tinte del caracol ocupa un protagonismo esencial en la

---

<sup>7</sup> William M. Gibb, llega a Costa Rica bajo el establecimiento de una idea hispanoamericana de una nueva estructura, lejana al orden teológico y colonial que él repudiaba. Aquí se respiraba ese orden apoyado por la ciencia, confort y la educación, la idea de progreso y el desarrollo ferroviario. Esto enfrentó con el período de Tomás Guardia que fue un traspie de esta idea en 1870. Para su análisis del sur escoge tres comunidades talamanqueñas y de bosque tropical lluvioso específicas, cabécares, bibris y tiribies, con quienes convive y donde sostiene una relación con una indígena con la cual procrea un hijo, Guillermo (Gabb, 1978, p. 16)

comunidad boruca. Debemos destacar que según el aporte de la Doctora en Historia Elizet Payne de la Universidad de Costa Rica, no se puede negar un impacto tan importante como el de la conquista y la colonización sobre todo en la “implantación del mercantilismo sobre los bienes producidos por los indígenas y su control en manos de los comerciantes españoles” (Payne, 2017, p. 146).

Esto hace una referencia directa al hecho directo de la extracción del tinte en Costa Rica, que data desde la época precolombina hasta nuestros días en los pueblos cercanos al litoral Pacífico especialmente el Boruca, Quepo y Nicoya:

“La extracción del tinte de caracol en la época colonial dio un vuelco de 360 grados con respecto a los métodos tradicionales, ya que modificó el uso de la mano de obra indígena y el destino del producto. Ciertamente, a lo largo de la costa pacífica de Centroamérica y Nueva España, las ancestrales formas de obtención del tinte sufrieron un cambio radical, al transformarse los hilos y mantas teñidas en mercancías muy apetecidas en los círculos de las élites locales, regionales y entre los miembros de la Iglesia. Tanto las mantas de algodón como los hilos eran objetos tributados por los pueblos de indios de Costa Rica, en particular los localizados en las tierras bajas de la vertiente caribe de Turrialba, Tucurrique y Atirro” (Payne, 2017. p. 146).

Se debe considerar que ese proceso de extracción involucraba la sobreexplotación sobre la mano indígena debido a los tributos de algodón exigidos sobre estas comunidades como demuestra Payne (2017). Pero para los efectos de esta investigación esa realidad queda de algún modo representada en las obras de este corpus principalmente en *Contempora* por el uso de un tinte que nos recuerda ese ejercicio (aunque con pigmentos artificiales) y en *Frontera* con la fotografía cosida de las mujeres indígenas en situación de vulnerabilidad en medio del borde entre dos países.

Esto no es una historia pasada, sino que luego de estos procesos de colonización la comunidad Boruca sigue desplazándose a la costa sur del Pacífico para teñir con caracoles. Y como enuncia Ifigenia Quintanilla, hoy “a pesar de la mercantilización y la fuerte presión externa las tejedoras de boruca siguen cultivando su algodón, tiñendo y tejiendo” (Quintanilla, 2012)

### **1.1 Aproximaciones a la ubicación del objeto textil frente al sistema de las Bellas Artes del Siglo XVIII**

Las prácticas artísticas que utilizan la fibra como elemento básico, no sólo son de carácter funcional o artístico, sino también cultural, social e histórico. Han acompañado y testificado la creatividad humana para identificarla, ornamentarla y empoderarla, lo que de manera evidente exterioriza que se ha podido manipular y abordar desde muchas facetas posibles de su *performancia*. Si bien la fibra es la que genera la base constructiva esencial de la trama y la urdimbre en un textil, su caminar hacia la estetización encuentra un golpe contundente en el siglo XVIII y el planteamiento estético de las artes. Esto implicó que la idea de su *performancia* y versatilidad, para lograr niveles de autonomía frente a posturas más clásicas del arte, quedara subordinado al principio de utilidad y no de objeto de arte. Estas posiciones más restrictivas alejan al ejercicio de la textilidad de una emancipación y hasta de un desarrollo autónomo dentro del campo del arte, lo cual afecta grupos vinculados a este ejercicio, especialmente las mujeres.

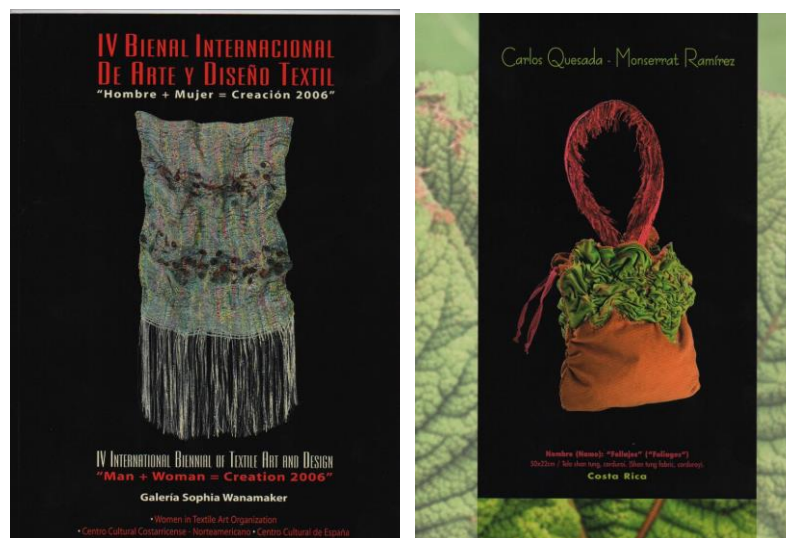
Presentar hoy día los textiles dentro de los canales del arte conocidos, es resultado de algunos procesos sistematizados y autenticados a inicios del siglo XX y mucho más consolidados, ya avanzado ese siglo durante los años 60 y 70. El siglo XX da a la práctica textil esa transformación neurálgica con la cual sucede a su estado de textil utilitario u ornamental, en pro de una imagen más diversa y plural en significados.

En Costa Rica los eventos textiles que se realizaron entre el los años 2006 y el 2010 respectivamente, fueron las plataformas que agitaron una práctica que provenía de distintas didácticas tanto en lo metodológico como en lo intuitivo. La *IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil: Hombre + Mujer = Creación*, auspiciada por la internacional Women in Textile Art, con sede en Miami, fue una suerte de aparejar una Latinoamérica deperdigada en el contacto y sistematización del arte textil y crear así, como lo enunció la curadora Rebecca Stevens en aquel momento, “una conexión especial con la pieza y empezar a reflexionar más sobre ella” (Chinchilla, 2006).



Esa conexión especial del textil costarricense se extiende durante varios años y germina en un proyecto internacional nuevamente, el cual sería el I Encuentro de la Red Textil Iberoameriocana. Un proyecto esta vez liderado desde Costa Rica con un aporte que se abrió a otras instituciones y con una serie de autoridades que permitieron promover el trabajo textil y visibilizar una práctica mayoritariamente silenciosa pero presente en el área nacional.

Sin embargo, surge la pregunta sobre el textil y sus innumerables estereotipos de cómo llega a ser una espacio donde confluyen la artesanía y el arte. Para el catálogo del 2006 de la IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil, deja en contraportada un diseño artesanal de una cartera denominada *Follajes*, creada por Monserrat Ramírez y Carlos Quesada de Costa Rica. En la portada una obra francesa de Maité Tanguy y Mark Vella, *Efemérides Musicales*, con base en un tejido manual.



**Figura 1:** Portada (izquierda) y contraportada (derecha) del catálogo de la IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil, Galería Sophia Wanamaker, 2006. La izquierda es la obra de Maité Tanguy y Mark Vella *Efemérides Musicales* de Francia y la de la derecha es de Monserrat Ramírez y Carlos Quesada *Follajes* de Costa Rica (Ortiz, de Dios, Arce, & Tobón, 2006).

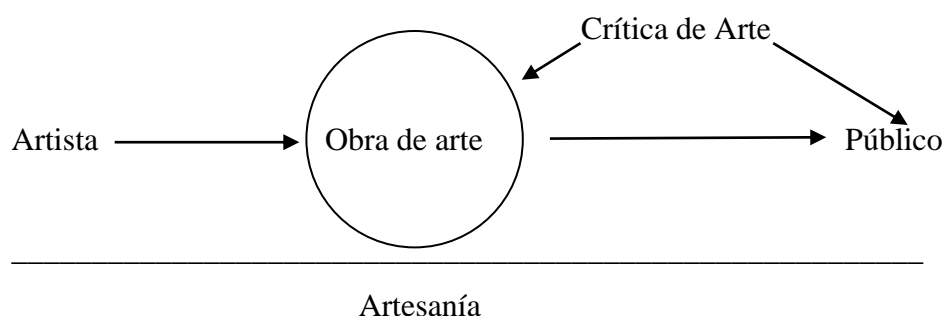
Lo que es llamativo es que, aunque hay una equidad de estilos, dejan abierto desde portada a contraportada, la pregunta sobre arte y la artesanía y pareciera que sin miramientos, se responde de inmediato quién debe ir primero, y quién después, quién tiene

la supremacía y quién la subordinación. Y es precisamente ese el punto de salida para reflexiones que se enfrentan a esa idea de la frontera, que requiere de una postura autocrítica; pero que con urgencia se requieren de nuevos significados que destronen los intentos de una respuesta unívoca de proveniencia hegemónica. Se puede así pensar que el arte, en su totalidad, es un espacio limítrofe, y que esos límites se desdibujan en ciertos procesos que construyen su sentido propio y requiere del contacto crítico de la mirada del sujeto para otorgar valoraciones diversas.

Como práctica estética, el textil es un campo que se cuestiona a sí mismo la lectura de ese espacio, pero no debe fundamentarse desde la idea de la extrañeza del objeto (exotismo) o como una problemática fronteriza únicamente. El límite visualiza algo cerrado y estático y refleja miedo a lo otro (coloca barreras), lo cual indica que para la práctica del textil presenta una mayor proximidad, la idea de un campo limítrofe de confluencia, que la de un modelo de representación limitante (Valembois, 2000). Se trata de un campo en el que la textilidad debe comprenderse como una región de influencias de intercambio, un campo de fusión y encuentro. El arte textil desde los albores del siglo XX y hasta muy avanzada la segunda mitad, desarrolla un proceso deconstructivo (de destrucción) y afina el desmantelamiento de una otredad para darse paso hacia su propia autonomía. Incurre en un acto de descentralización y disuelve esa idea de verdad absoluta del arte. Se permite abrir un campo con marcas y huellas frente a eso *otro* (hegemónico y homogéneo), que se convertirá en el hilo conductor para que otras formas expresivas del textil lo recorran en adelante (Krieger, 2004).

La textilidad ante esa apertura como campo, donde intersecta el arte desde esta tesitura de lo limítrofe, establece espacios definidos donde se propician rupturas, trasciende lo real y esquivo los artificios. Desde los materiales y los sentidos en función de una realidad más amplia, sirve para desplazar barreras y quebrar los parámetros de *lo normal-la norma*, temporalidades y el sostén material, que ante la interferencia de tantos factores aludidos se da el efecto estético buscado, según argumenta Valembois (2000). Y este efecto estético o reacción, toca ese parámetro de qué es arte y qué no. Y al proponer un conjunto de obras que transitan por esta división, se requiere de un valor heterotélico, una dimensión

temporal o heterocrónica (que cuestionará la estructura del Siglo XVIII sobre los componentes del arte), a favor de una ruptura y resignificación. Así lo normal o la norma, se complejiza y propicia una mayor amplitud en la gestión cultural en torno a la práctica del textil en la gran escena de las manifestaciones artísticas.



**Figura 2:** Sistema de componentes del arte en la Ilustración Europea Siglo XVIII (Jiménez, 2000, p. 105)

La propuesta de Jiménez (2000), intenta llevar una explicación de la invención del concepto de Bellas Artes que establece la idea de la *Gran Obra*, como eje central dirigido y auspiciado por el acto de la crítica del arte. Durante más de mil años destaca Shiner (2004), “la cultura occidental careció de un concepto para designar lo bello, el artista / artesano era un hacedor más que creador” (p. 42), así que cada elemento que construía respondía más a propósitos particulares, que a objetos que valen por sí mismos.

Incluso durante el Renacimiento, el concepto *artista* que separa pintores, escultores, y arquitectos, del artesano del vidrio, cerámica y bordados, no existía, pues el artista era considerado *artífice* equivalente a *hombre de oficio*, argumenta Shiner (2004).

Lo que deja a la artesanía por debajo de la ecuación planteada por Jiménez (2004), no tiene otra justificación más que el hecho de ser un trabajo hecho a mano, es decir, sin proceso intelectual mediador. Como anota él mismo, es en los albores de la modernidad (entre Renacimiento e Ilustración) que se da ese corte con respecto a la artesanía y posibilita a la obra adquirir un nivel jerárquico. Este nivel servía de modelo mental y espiritual, por encima de todo el sistema artesanal de producción. Si lo viéramos desde un

aspecto casi neoplatónico, ese iluminismo proveniente de un topus uranos del cual solo conocemos cierta aproximación ideal, la artesanía se ve representada en las sombras de una realidad. Sería un espacio mimético de esa exaltación componente de las Bellas Artes, no es algo ideal, sino una copia. Durante ese tránsito entre Renacimiento y el Siglo XVIII, se crea esa escisión o ruptura, que sigue en la discusión de su necesidad de equiparar la genialidad heredada del período del siglo XV y el talento natural. Surge así la manifestación de la necesidad por reglas o inspiración en la que “Los poetas, pintores y compositores no eran vistos como creadores de belleza sino como quienes descubrían lo que ya estaba ahí”, había imitación pero no creación imaginativa (Shiner, 2004, p. 107).

Las Bellas Artes se consolidan así como un sistema hegemónico que mantiene en sí un eje que reúne ciertas fuerza sociales y políticas, amalgamadas por una estructura ideológica articulada en forma de una red institucional (Mariscal, 2005). Es con esta aparición y consolidación de la institucionalidad, como el Museo reforzaría esos asentamientos entre arte y artesanía, entre placer estético y utilidad, el primero con rasgos espirituales y el segundo denostado aún más en sus labores, sin un panorama claro de acercar lo práctico con lo estético (Fernández R. , 2008).

## **1.2 El tema de lo femenino y la genialidad en la práctica textil**

Al devolvernos y revisar ese esquema que plantea Jiménez de los componentes del sistema de arte moderno, queda claro que el textil tendría algunas condiciones idóneas para no ingresar en este conglomerado institucional de la época: su razón utilitaria y además un nuevo agente, el género y todas las implicaciones relacionadas al tema. Para la Edad Media, la costura era cosa de varones, sin embargo, las mujeres durante el Renacimiento siguieron siendo activas casi en todas las artes (además de la costura y el bordado) al punto de considerar un milagro que una mujer pintara y que “además lo hiciera bien” (Shiner, 2004, p. 79). El Renacimiento desarrolló una ideología de las diferencias sexuales, según la cual la mujer estaba para el cuidado de niños y del hogar, pero poco después, las artes y las políticas locales sancionaron el trabajo femenino independiente para las artes de mayor categoría. Como resultante de este proceso la mujer se ve totalmente separada de la

generación de economía y el bordado se vuelve casero, se distancia de la pintura, que sería entonces ejecutada por el artesano-científico que cruza hasta la invención y el ingenio (Shiner 2004). Así, pese a la extraordinaria presencia de las mujeres en el siglo XV, para el siglo XVI decae y gremios y cofradías a cargo de los hombres comenzaron a excluirlas y a sancionar su participación.

Prácticamente esta experiencia de la mujer tejedora, refleja ese aspecto mitológico de las diosas tejedoras del destino, las Moiras. Las mismas, no tienen el derecho a forjar su propio destino, sino el de los demás y principalmente en modo oculto, en la confección del espacio doméstico, “el espacio invisible por excelencia” el que no se ve (Fernández O. , 2012, p. 113).

En este sentido, las características que fue adquiriendo la práctica artesanal la fue relegando cada vez más y dentro de esa disminución el arte textil subordinado y ahora relegado de un aporte espiritual o extático, queda por debajo de la clasificación y camina en ese sistema de arte dividido, que debe vislumbrar “la continuidad estética que permita ensanchar las fronteras del hecho artístico de la textilidad, de forma más íntima y cotidiana” (Fernández R. , 2008, p. 54).

Por lo tanto el textil, como forma de expresión artística, supeditada a la funcionalidad y la actividad casera e íntima de la mujer, queda en una representación bucólica e idílica, y su consideración como arte, empieza un camino largo y paulatino, hasta aproximarse a la inserción en distintas escuelas tiempo después que le reinvidican sus aportes (De la Colina & Chinchón, 2012).

Según afirma Shiner (2004), si uno quiere ahondar en el tema de la feminización de la artesanía, debe ahondar en prejuicios de género que escinden por completo la estructura de artista y artesano. Y es que los motivos del arte textil connotan su vinculación a prácticas feministas, desde que la labor de aguja fue emparentada al género femenino, en contraste al concepto del genio de la poesía, la gran pintura o la ópera. Desde el Renacimiento se redefine ese constructo del quehacer femenino. Las tradiciones de la época

fomentaron la idea de que un hombre estaba destinado para las capacidades intelectuales, y que las mujeres estaban para funciones aficionadas.

Esto da paso a un refuerzo en la colectividad social de que la asignación de tareas, se da sólo en función del género. Se estipula y se sostiene la idea de una mujer que estaba en condiciones de inferioridad y muy poco control en la economía o fuerza de trabajo, por lo que queda relegada a un plano subyugado, dentro de esta práctica de sustento diario, lo cual agrava totalmente la situación (De la Colina & Chinchón, 2012). Tanto es así que en áreas del bordado, se refleja una posterior descalificación y de continuo, una idea de feminización que se asume como un descrédito vinculado a creencias populares. Ese distanciamiento genera una forma más elitizada, la de tejer como una mujer enmarcada en lo *femenino-burgués* o por el contrario, la de una mujer que teje como oficio o forma de sustento económico. Esta última además se encontraba con una precaria situación social y serias desventajas respecto a ellos, los que habían sido destinados para la actividad intelectual y la genialidad.

Por lo tanto es importante anotar que realizar la labor de un textil no sólo debía superar la ecuación exponencial de los componentes del arte sino que la mujer, quien se subordinaba a la práctica textil, no podía escoger entre ser genio o ser mujer, pues las Bellas Artes eran del espíritu masculino, lo cual no era bien visto en el orden social para ellas (Shiner, 2004).

Este panorama crea la visibilización de una serie de vacíos qué completar y un recorrido donde el textil, como práctica estética, ha producido bajo la tensión de una esperanza no resuelta, de ser considerado un objeto con significados y tratamientos en resistencia al formalismo puro. El hecho de considerarse pieza de arte, mantiene aún su cautividad dentro de la totalidad. Pero no es evadible que una vez que el textil es colocado en la pared atrapa nuestra atención como manifiesto visual, matérico con un paradigma estético de tropos revalorados como la forma, el color y la textura (Maharaj, 2001). Pero además las transiciones del textil desde lo artesanal, lo femenino de su práctica y su incursión en los espacios de legitimación de otras prácticas del arte actual, hace que

evidencie lugar, soporte y posición para un uso metafórico; un habitus matérico de experiencias y procesos, junto a un dinámico compendio de signos que informan sobre la generadora diversidad de su práctica (Jefferies, 2001).

## Capítulo I

### ***Contemporánea, la fibra textil ante la estratificación del gran esquema de los componentes del arte.***

“Mis ideas vienen de los mundos por los que transito, el intuitivo y el emocional producto de la contemplación de la naturaleza por la que camino y el racional más estructurado de nuestra urbe, activa y excitante llena de enormes desafíos”

Paulina Ortiz

(Ortiz, Paulina Ortiz: Arte +Diseño, 2014)

#### **1.1 Bosque Nuboso: cuando la fibra expande su propósito más allá de sí misma**

Como antecedente importante, Paulina Ortiz (1959), es una artista que comienza su carrera en los años 80 y desde el inicio, su contribución con la fibra podría decirse que ha sido como menciona María José Monge, Curadora de los Museos del Banco Central, “ritual y simbólica en lugar de racionalmente discursivo” (Monge, 2014). Sin embargo, hay aportes de la obra textil que recogen no solo el estilo y la tradición, sino que el diseño de su obra desde un inicio anuncia una estructura básica fibrilar, que transmuta en una versión de línea y dibujo. Desde aquí su obra dentro del marco de la construcción del textil, reviste un interés por sostenerse en el tiempo y ofrecer una emancipación de esas categorías predisuestas desde la hegemonía de las artes y confluir en una serie de tropos o términos que nos brindan otra dirección, pero que sólo con cierto detenimiento se pueden percibir y establecer tales aspectos distintivos.

Desde la perspectiva de la curadora Monge, el ritual es preponderantemente el oficio implementado de nuevos sentidos en sus materias primas y la forma analítica de relacionarlas en su construcción. Su simbología, es más bien el uso de un signo que representa entidades ausentes y el discurso, que crea en torno a su obra representa un texto icónico, que gira y usa sus tropos para circular a partir de un nuevo sentido. Ortiz no solo ritualiza o simboliza, también abre el abandono de un dominio que pone fronteras muy



aquillosadas a esta práctica estética y recurre a estructuras subjetivas y emocionales que discurren en el tratamiento de sus conceptos y temas.

Para comprender el distinto corolario de acepciones que enfrenta la idea textil de esta artista, partimos de un principio básico en la construcción de esta obra: las manos. Como define el curador Ricardo Pau-Llosa el proceso de autoconocimiento se encuentra a partir de las primeras confirmaciones de lo ajeno, lo que es el mundo a nosotros, y que su *fulcro*, instrumento o punto de apoyo para entender eso otro, ajeno a nosotros, son las manos. Por lo tanto “los pies confirman el lugar que ocupamos y las manos la posibilidad de emprender la acción; ambos definen así el sentido de dominio tanto para la vida como para la mente” (Pau-Llosa, 2000, p. 103).

La fibra ha sido un elemento neurálgico en la práctica textil de Ortiz. Al ubicarnos en la obra *Bosque Nuboso* producida en el año 1987 y que ahora se reserva en la Colección de los Museos del Banco Central, comenzamos a vislumbrar una redefinición de la textilidad del arte costarricense ante las categorías de *arte-artesanía* y de la funcionalidad o subliminalidad del arte.

Paulina Ortiz encuentra en el mecate de cabuya, su sustrato inicial matérico más cercano para poder generar la construcción de sus obras. La maleabilidad de la fibra es un primer momento que le permite extender el concepto de textil hacia otras dimensiones un poco más diferenciadas de lo comprendido como textil, propiamente del momento. Aún en la actualidad, si volvemos al texto de la curadora Monge “lo sensorial y lo intuitivo” debe traducirse en intencionalidad estética y ruptura metodológica, la artista vira la complejización de su propuesta y provoca nuevas formas de abordaje. Para esta obra un aporte importante es establecer que su estructura debe ser considerada como heterotética (Keith Moxey, 2013), es decir cumple funciones distintas en el tiempo y su lectura como texto-imagen se adecua al contexto en que se inserta. Por otra parte, la obra en sí no es algo considerado como un fin en sí mismo, sino con una finalidad exterior que encuentra sus valores fuera de sí, desintegrando su dominio (no lo traspasa únicamente) y “gravita hacia un espacio de valores establecidos y externos, independientes de él” (Brach, 2008, p. 73).



**Figura 3:** Bosque Nuboso, mecate de cabuya enrollado sobre cabuya y anilinas. Medidas 120 cm de alto x 150 cm de ancho x 10 cm de profundidad, 1987.

Cuando la obra de *Bosque Nuboso* se observa con claridad, la materialidad adquiere un valor distinto puesto que la cuerda deja de ser un objeto de utilidad o funcionalidad, para transferir una serie de valores que devienen en un aspecto de soporte icónico, de estructura o de plano de diseño. El carácter matérico de la fibra, transita en un proceso desde la intencionalidad primaria de la artista o su nicho o base original emocional e intuitiva, no estética, hasta un campo de valores estéticos que quiebran su acto en búsqueda de otro dominio.

*Bosque Nuboso* es el ejemplo de un objeto proveniente de una práctica textil básica como lo puede ser el anudado, junto a un cruce de trama y urdimbre. Lo que evoca atención en este proceso de análisis es que suprime su dominio, su sentido original, para adquirir nuevos valores que procuren una fidelidad a sí misma, pero que crea nuevos recorridos en la significación del sentido tanto en expresión como en contenido (Pessoa, 2017). Y ese nuevo campo es una manifestación que se inserta de acuerdo a Rissati (2007) en una

estructura de gradiente que se expande transversalmente en un tránsito del *no-arte* hacia el arte. *Bosque Nuboso* se inserta así en una plataforma de categorías que ven al objeto en dos sentidos: desde la construcción *no-estética*, lo que indicaría que la estructuración de un objeto aunque puede reunir características estéticas, puede no necesariamente llegar a ser arte. O puede colocarse en esta coloratura con la intencionalidad de alcanzar lo definitivamente estético, aunque también se debe considerar que, “un objeto con solo reunir algunas características estéticas, a veces no le alcanza lo suficiente para ser arte” (Risatti, 2007, Capítulo 4, Sección 4, par. 6).

Ciertamente una gradiente de grises que van del blanco al negro y viceversa, no es la medida más segura o sistemática de análisis categórico, para objetos funcionales (en el caso de la artesanía) y estéticos (objetos del sistema del arte). Es debatir un poco en la convicción de qué es artesanía y qué es arte, formas que se confunden en sus aspectos limítrofes y dan ciertos espacios para el surgimiento de la marginalidad, lo que pierde el enfoque en la especificidad de un modelo representativo como práctica cultural.

Pero lo que sí contiene la atención de este modelo, es la intencionalidad para lo cual fue construido, si fue un sentido utilitario o un sentido estético, y de hecho Kubler (1962) en su escrito *The Shape of Time, remarks on the history of things*, observa un detalle que puede redirigir esta situación límite. El autor invierte proporcionalmente el sentido práctico del objeto utilitario ante el sentido estético del objeto artístico, ya que según argumenta, a más compromiso con la utilidad y su racionalidad, nos alejamos más de la idea de arte que el objeto pudiese mostrar:

“Estamos en presencia de una obra de arte cuando no tiene un uso instrumental preponderante, y cuando sus fundamentos técnicos y racionales no son preeminentes. Cuando la organización técnica o el orden racional abruma nuestra atención, es un objeto de uso” (Kubler, 1962, p. 16).

En este orden de la materialidad y su sentido de creación, hacen que la fibra adquiera un sentido o revestimiento diferente, de forma que pueda reconstruir su funcionalidad y su sentido estructural al momento de insertarse en el proceso heterotélico

del tejido (que existe para algo más que sí mismo), desde un nuevo valor; y el anudado le aportará además, el recurso mimético del bosque, un *memento mei*, un recuérdame, como imagen simbolizada a través de su estructura.



**Figura 4:** *Bosque Nuboso*, detalle de nudos, Fundación Museos del Banco Central.

Siguiendo esta línea de la fibra y su resignificación de la materialidad, tendríamos además de la memoria, absorbida desde el anudado y su extensión, la concreción de alguna forma de camuflaje. Esta idea del camuflaje es un recurso visual que, desde la textilidad, es una táctica para poder justificar una distinción desde sus prácticas más comunes, con el hilo y la aguja. El sólo anudado y ese uso manual incrementa la importancia del sentido vernáculo de la práctica, pero además ejecuta un oficio artesanal desde la base de una fibra común y desaliñada hacia el nivel superior. Como camuflaje este funciona bien cuando el ojo no diferencia e inventa una realidad, aunque eso es imposible, pero permite una convergencia precisa entre textil y pintura (Rowley, 1999).

Pero aquí aparece un aspecto al que brevemente nos referiremos y es cómo el camino de una fibra común hacia su reconocimiento como obra de arte, añade un aspecto estilístico de gran valía desde la pintura, y cómo ese sentido de camuflaje empieza a cercar su sentido en plenitud.

Una plenitud a nivel de sistema estético que empieza el camino de la trasfiguración, en ese sentido nuestra atención se centra en “la forma de lo percibido” (Ivelic, 1995, p. 18), con una sugestión nueva, llena de matices que permiten elevar las imágenes a un nivel superior al habitual. Estructurar un sentido de comunión entre el yo estético y las propiedades sensibles de las cosas.

## **1.2 Sotobosque: La fibra textil como línea y la presencia del espacio cromático como memoria individual**

En el proceso de Ortiz hay una segunda obra que conecta esa búsqueda de sentido y reivindicación, que dinamiza un camuflaje que alcanza la unión de dos sustratos importantes y un nivel mucho más complejo de la fibra y ahora del color: *Sotobosque I* (Ortiz, Sotobosque I, 1999).

En *Bosque Nuboso*, Ortiz utiliza el anudado y la cabuya como amarres, pero en *Sotobosque I* se hace presente la figura de la sinécdoque en tanto que la misma, representa una totalidad, y la fibra es tratada como signo icónico del bosque, desde sus características de abundancia, espesura y el pensamiento cromático. Esto propició desde el aporte extraído de Ricardo Pau-Llosa (2000) en “una acción visual en la superficie y el sentido de profundidad fueron en aumento” (Pau-Llosa, 2000, p. 142).

El *Sotobosque I*, mezcla de tapiz y mezcál de una estela, utiliza la verticalidad desde la fibra de cabuya, la individualiza y la vuelve línea, patrón y color. Estas cargas sígnicas, establecen una construcción de consecuencias y relaciones de similitud que activan un esquema gráfico. Este esquema, reproduce las propiedades relacionales de un croquis mental, apoyado en un sistema ordenado de signos (líneas y color) homólogo a un modelo de relaciones perceptivas que construimos al reconocer el objeto, aunque éste se aparta del modelo mismo (Cao, 1998).





**Figura 5:** Sotobosque I, Cabuya retorcida y acrílicos. Medidas 125 cm x 200 cm x 15 cm (1999)

Ahora bien, si analizamos el conjunto de signos icónicos en el esquema del objeto representado (*Sotobosque I*) y vemos el esfuerzo por separar la fibra de la acepción utilitaria (artesanía) para ser revestida (re-significada) de nuevas condiciones de percepción, la fibra no es solo soporte y cromatismo, sino además visualidad, un indicio visual. Dicho indicio coloca su atención al objeto representado que intenta transmitir la esencialidad del mismo desde la “expresión enfática de la multiplicidad lineal” (Cao, 1998, p. 46).

Podríamos apropiarnos del pensamiento de Pau-Llosa (2000), al pensar que encontraremos en este constructo artístico el establecimiento de cuatro polos en la acción de sus manos: unir-significar-dividir y santificar. Es una necesidad individual de “regirse a sí mismo y la simultaneidad de su mundo” (Pau-Llosa, 2000, p. 103).

*Sotobosque I* contiene una serie de soportes materiales que van a sobresalir en sus calidades para poder incorporar aquellos elementos sígnicos que autotrascienden y redirigen su mirada y narrativa hacia un contexto aún más complejo que el de *Bosque Nuboso* (Ortiz, Bosque Nuboso, 1987). El uso cromático de acrílicos es un aspecto adicional y transformador que la acerca a ese gesto de lo pictórico y que, pareciera una aproximación o acoplamiento al sistema de componentes de las Bellas Artes, pero es más una singularidad o individuación de un objeto para que actúe como *imagen-materia* (Brea J. L., 2010).<sup>8</sup>

Sin embargo su intencionalidad est  más allá de una exotización y más cercana a la construcción de un estatuto propio de producción, en el que este tipo de manufactura transforme cualquier material y eleve al objeto a una categoría que la valide desde lo local, superando la hegemonía internacional del arte (Hernández, 2002).

En el tránsito de esta propuesta de objeto artístico que asume un interés por cruzar las fronteras de los determinismos artísticos, *Sotobosque I* cumple una función neurálgica que despegó el textil como lo conocemos y lo ubica como una oferta narrativa con tropos que dirigen la mirada hacia construcciones simbólicas más complejas que la simple trama y urdimbre. Y es que la fibra deja de ser con estos tratamientos, algo que puede desaparecer fácilmente, ante todo se reviste de una durabilidad que le aporta al textil el aspecto simbólico de la permanencia o la perpetuidad como se menciona anteriormente.

Este concepto de perpetuidad, resume de alguna manera el concepto del ser, es nuestro ser el que reclama la perpetuidad, y el *Sotobosque I* es una imagen que ofrece una estructura material y simbólica que reta el pasaje del tiempo, quiere durar y ese es un anhelo humano. La imagen se vuelve, así como un pasaje de memorias contra el tiempo como dispositivo de detención, contenedor del tiempo, una leve promesa de eternidad como

---

<sup>8</sup> El autor José L. Brea hace un destacado desarrollo de la idea de que para que una imagen perdure, debe construir memoria y duración. En el caso de la obra *Sotobosque I* y antesala de *Contempor a* la transferencia de durabilidad y memoria, transmuta de elementos dentro de lo que define el autor como promesas de eternidad, que deben procurar condiciones técnicas de producción, inmutabilidad, potenciales simbólicos, un buen soporte y la memoria. Para el autor las obras nunca vienen del presente sino del pasado con sus coordenadas específicas de origen, espacio y tiempo para su lectura en el hoy (Brea J. L., 2010).

“memorias contra el tiempo, contra su pasaje, contra la efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella” (Brea J. L., 2010, p. 10).

Este aspecto de la temporalidad, como respuesta a la necesidad de ser, es un aspecto que define al textil como *imagen-materia*, una forma palpable de trascender la subordinación y lo concreto de su funcionalidad. La imagen del sotobosque se encarna en la materialidad de la fibra tratada, como objeto-soporte, para así dinamizar esa pregunta sobre el tiempo o la necesidad (o posibilidad) de durar más. Y es desde este binomio de *imagen-materia*, que la obra *Sotobosque I*, se asume como órgano estético cristalizado en forma de objeto y aporta las cualidades de permanencia, fijación e inmutabilidad (Brea J. L., 2010).

Si bien la obra *Bosque Nuboso*, quiebra el sentido de uso sobre la materialidad y *Sotobosque I* refuerza con una estructura de patrones lineales el concepto del tiempo y la memoria, la práctica textil se vuelve un elemento más complejo en su demarcación del dominio básico de la artesanía o del arte. Se podría argumentar que el textil encuentra la forma de ubicar esas categorías de análisis, dentro de una especie de canon fallido, a partir de la construcción de una nueva realidad dispuesta a llenarse de cualquier presente

Una definición que aporta Hernández (2002) para interpretar esta nueva realidad, es la de señalar que las obras de arte (y en este caso particular las que provienen de las prácticas estéticas textiles), hoy día han tenido que agregar otras textualidades ante la aplicación de un sistema valorativo que no se apega a su propia realidad y que, más bien, este sistema ha estado unido a sistemas con una clara dependencia ideológica eurocéntrica.

En este sentido debe cuidarse el hecho de privilegiar una mirada dominante que adjetiviza las experiencias para diferenciar lo universal de lo local, lo cual es ciertamente complejo en tanto que se sustenta una perspectiva pluralista que termina por colocar asimétricamente el lugar de las minorías, respecto a la posición del arte.



### 1.3 De la fibra a la línea, del nudo a la mancha: *Contempora* sostiene una idea

Luego de vistos estos presupuestos, entramos a *Contempora*, una obra muy distinta a las anteriores, pero conexas a través de puntos de inflexión que se sostienen en la materialidad, temporalidad y un sistema propio de construcción desde *Bosque Nuboso* (Ortiz, Bosque Nuboso, 1987).

Al hacer una dilación desde la estructura justificada del corpus de las Bellas Artes y sus componentes desde el Siglo XVIII, en el que la artesanía queda relegada o subordinada a la idea de la gran obra de arte, la investigación abre la posibilidad de un textil que funciona como un documento que explica, desde sus materias primas, no solo las técnicas textiles, sino también, las fuentes históricas y el tejido como parte de los bienes de un museo y así evidencia “la potencialidad informativa y didáctica que tiene un fragmento de textil” (Cabrera, 2005, p. 6). *Contempora* hace de fragmento que conecta el tiempo de la fibra inicial, con su nueva forma y el contenido de su historia, todo esto acompañado del oficio del taller y el gesto de la mano como narrador de esa historia.

El uso de lo manual, ya enunciado por José Jiménez (2002), como el causante de una exclusión del objeto textil, que intenta un proceso de redefinición y resignificación dentro de este conjunto de Lituania, resume también largos procesos que en el siglo XX trataron de consolidar formas equitativas de apropiarse de la textilidad, como obra de arte.

*Contempora* (2011), junto a los otros dos casos de estudio, *Frontera* (2011) de Loida Pretiz y *Hallazgo* (2010) de Carolina Parra, deben enfrentar el hecho de ser parte de un evento internacional de arte textil. Este evento realizado en Kaunas, Lituania, comprendía la octava versión de su bienal y la versión número dieciseis de la conferencia de la Red Textil Europea conocida como *European Textile Network* (Sterk, The Kaunas Biennial, ETN and Textile Forum, 2011).



**Figura 6:** *Contemporaria*, 2011, cápsulas de papel de abacá hechas a mano, teñidas.  
Dimensiones: 1.50 x 0.96 x 0.05 mt

Desde un punto de vista crítico, la longevidad de un evento de este tipo, genera preguntas en torno al hecho de la institucionalidad y al supuesto carácter universal de su lenguaje. Lo que peligrosamente podría interpretarse como un establecimiento de brechas amplias con el compromiso social de cambios que deben suscitarse según ese tiempo, y que más bien, propician que las propuestas circulen sobre mecanismos de mercado europeo cada vez más fuertes (Hernández, 2002). Costa Rica es una pequeña representación diluida en un 18% de países de América del Sur y Oceanía, ante una apabullante participación

Europea y una extensión Norteamericana de un 13 % (Sterk, The Kaunas Biennial, ETN and Textile Forum, 2011).

En *Contempora*, la artista prepara el proceso de elaboración de una pieza que debe enfrentar estos retos como objeto textil internacional y ahí logra un lenguaje que se equipare a la exigencia de la muestra que busca en palabras de Sterk (2011), “aire fresco” (The Kaunas Biennial, ETN and Textile Forum, 2011, p. 22).

Por lo tanto, la base de este objeto además de su compromiso institucional e internacional, debe subir un escalón más, ante esa mirada eurocéntrica con un centro de legitimación que defiende esa condición de universalidad (y unidimensionalidad) de las obras de artes visuales.

*Contempora* sustrae elementos matéricos, anunciados en sus predecesoras. Se resemantizan y se reformulan para crear una serie de tropos que redirigen las narrativas de las formas tradicionales del uso del textil hacia una estructura de diseño y lenguaje muy sintética. A su vez la fibra se estetiza, se torna en forma de un punto pictórico que representa esa naturaleza transformada en un elemento simbólico, a partir de la inmediatez visual.

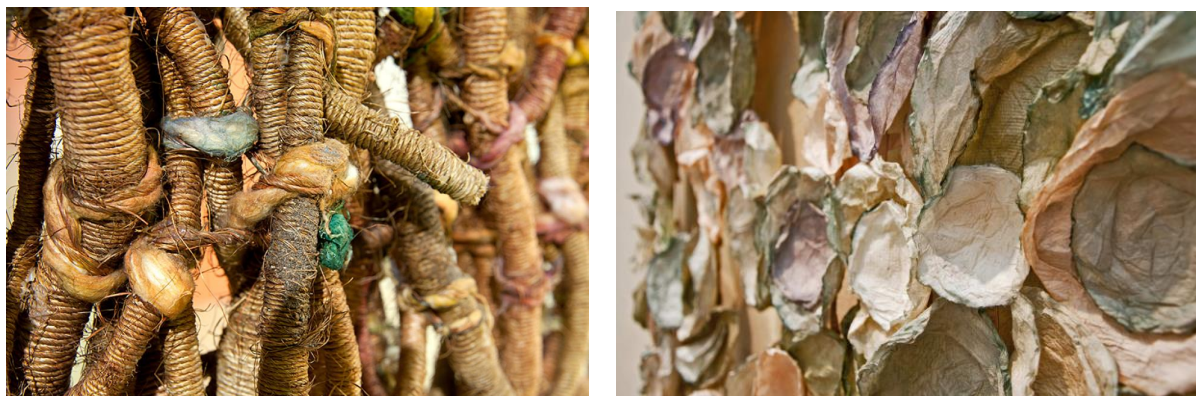
La espesura de los árboles de *Bosque Nuboso* y de *Sotobosque I* y su aspecto curvilíneo, esas linealidades comienzan a sintetizarse y cumplir acciones de unión y división. Una idea estetizada y sintetizada abre paso a una acción inmediata de la visualidad. Así la alusión a la naturaleza, a su morfología, son las que extienden esos procesos de la creatividad. Igualmente, como mencionamos en otro momento y se vuelve al pensamiento de Pau-Llosa (2000), que la intensa relación de la obra de Olga de Amaral (artista textil colombiana) con la naturaleza, cabe como perfecto paralelismo y argumento para el arraigo de esta obra de Ortiz desde una metáfora similar. Queda así vinculada al registro de esfuerzos de esas mujeres latinoamericanas, artistas del textil que han deconstruido sus contextos para conocer y apropiarse la otredad en diversos momentos.

Entre las partes de un árbol y las partes del ser humano se establece como una sinécdoque (una parte que toma el lugar del todo), y hace que los elementos sean unidos porque están divididos, permanecen juntos porque están separados: “cada elemento del tejido simboliza la totalidad de la obra” (Pau-Llosa, 2000, p. 119). En *Contemporanea*, se observa una corporeidad que sostiene una unidad en la atomización de las cápsulas, un solo tejido con una unidad formal pero con elementos integrales diferentes.

El manto de hojas de *Contemporanea*, como totalidad es una estructura que absorbe la presencia icónica del textil y a su vez el anudado, como se observa en la Figura 7. Este anudado es absorbido y esquematizado (estetizado) para formar esa retícula que tiende a significar lo perpetuo e infinito o más bien la extensión de la naturaleza. Nos encontramos con una nueva versión de la sinécdoque en la representación particular de un bosque nuevo o una naturaleza esencial, amplia y sin límites.

Entonces, el recorrido de la inicial fibra de mecate de cabuya de *Bosque Nuboso* (1987), es resignificada por la pulpa de papel y su tratamiento manual, que establece la base para una interacción que deviene en los cambios de la imagen y los soportes tecnológicos del objeto. Una práctica discursiva y constructora de sentido, que desde su potencial semántico permite a la imagen “ser un componente fundamental de la visualidad y un acceso a nuevas formas de significado” (Tenoch, 2014, p. 98).

Apoyada por esta estrategia sinecdótica, los nudos y las cápsulas de papel de *Contemporanea*, como pequeños elementos que engloban una totalidad significativa del *Bosque Nuboso* o *Sotobosque*, activan su sistema de tropos, mismo que desplaza esos significados contiguos unos de otros.



**Figura 7:** Los anudados de cabuya de Bosque Nuboso (1987) y las cápsulas de pulpa de papel en *Contemporanea* (2011), síntesis de los primeros en línea de tiempo.

La finalidad de este desplazamiento es reconsiderar la imagen no solo como un depositario de información, sino como un sistema complejo que requiere del conocimiento, para situar en su estructura interna esas necesidades comunicativas. Por lo tanto toda la retícula de componetes de la obra manual textil, se transforma en mensajes que deben ser recuperados para luego explicitarlos:

“La tarea primordial radica entonces en detallar descriptivamente la base del proceso motivador de un significado colectivo para que pueda preservar las formas individuales de concebir al mundo, sin menoscabo de su riqueza cultural, de su diversidad y de su capacidad de generar continuamente nuevas posibilidades de expresión cultural” (Tenoch, 2014, p. 99).

Si esta obra no se incluye como un artefacto cultural que transforma la diversidad de sentidos perceptivos, sobre el espacio y tiempo en que actúa, el objeto estético no habrá tenido la oportunidad de ser una nueva alternativa de expresión cultural. Este es un requerimiento básico para que su postura ante los componentes tradicionales del arte, la legitimen como una obra abierta e inacabada. Esto define que la misma contiene una forma inconclusa deseada y propuesta por la artista, pero restringida a la condición existencial y condicionada de la percepción individual del intérprete (Eco, 1984).

Como práctica discursiva el objeto textil interpela a los individuos y opta por un discurso redirigido y dotado de legibilidad en el marco de un proceso educativo que inicia desde la primera obra y en adelante, con las consecuentes. *Contemporanea*, que revisa el textil

como *imagen-tránsito*, reelabora su sentido de relación con el individuo a partir de la relación con otras formas discursivas que intervienen en su producción. El sentido de relación de una obra no existe por sí misma, ese cambio de discurso o narrativa, busca esa autonomía, requiere formular su sentido estético desde la posibilidad de funcionar en múltiples contextos, “como un enunciado que puede ser evocado por otros enunciados” (Hall, 2013, p. 200).

No se trata de un constructo visual sólido y unívoco, los elementos que lo conforman, son unidades simbólicas que se definen en términos de repetición y cada nueva contribución formal va a contribuir al significado de la unidad total de la obra. Los nudos, ahora cápsulas, los acrílicos ahora tintes, y las líneas textiles ahora constelaciones abiertas y multiformes, están impregnadas de resonancias que profieren un uso del objeto estético y activa la memoria discursiva, desde un contexto legible, para que la obra genere sentido.

Si la obra como *imagen-tránsito*, es importante para definir su proceso desde el oficio, por ser el trabajo de una mujer, el trayecto ha recreado entonces un estilo propio dentro del imaginario del concepto del arte textil. Su contexto vivencial no solo le da sentido sino que una escala o posición diferente ante el arte. La percepción subjetiva establece políticas creativas abiertas a la interpretación global de una mirada europea, con una percepción local que la apropia con esta textilidad en tránsito.

Se activa así la interacción de la fórmula de los componentes del arte (Jiménez, 2002), artista-obra-público-crítica, lo que al final desprende a *Contempora* de la utilidad o funcionalidad de la artesanía y la acerca al *super-objeto* (Brea J. L., 2010).

#### **1.4 El discurso europeo y la descentralización del objeto de arte textil**

Ahora bien, pensar la obra como *imagen-tránsito* implica una dinámica que enfrentará ese discurso eurocéntrico (la otredad) desde una posición de objeto singular. Como objeto textil debe enfrentar la asimetría cultural y generar un rasgo de singularidad, para sustraerse de las interpretaciones convencionales en torno a su naturaleza manual. El

protagonismo del oficio manual queda definido por esos rasgos icónicos, presenciales y su sentido de perpetuidad en la imagen textil. Ante esa mirada eurocéntrica, deberá genera otros vínculos, con cánones internacionales y alianzas interdisciplinarias, capaces de abordar problemas específicos pero desde el contexto latinoamericano (Hernández, 2002).

Para el año 2010, previo a la Bienal de Kaunas en Lituania (2011), la entonces Secretaria General de la European Textile Network (ETN), Beatrijs Sterk, publicaba un artículo en la revista Textile Forum de la ETN denominado “*A dream come true*” en el que hace referencia a su visita al I Encuentro de la Red Textil Iberoamericana, realizado en Setiembre del 2010 en San José Costa Rica (Sterk, *A dream come true: First Meeting of Red Textil Iberoamericana*, 2010).

Este artículo indica aspectos sobre su visión de la textilidad local, encuadrada en la visión de una línea curatorial de corte europea de más de 30 años de tradición en el textil artístico. Sterk denota lo siguiente en aquel contexto:

“Los países más europeos son Argentina y Chile, no Costa Rica la que llamamos la Suiza de América Latina. El acceso a la capital de esta “Suiza”, San José, con una población de ca. 340,000, es complicado para los europeos que viajan solos ya que generalmente no hay nombres de calles ni números de casas. Si habla inglés, encontrará a alguien para darle indicaciones, pero éstas se ofrecen como si estuviera viajando por el campo abierto” (Sterk, *A dream come true: First Meeting of Red Textil Iberoamericana*, 2010, p. 26).

Si el textil de por sí ha tenido una suerte de recorridos subordinados al poder, el evento que denota la producción latinoamericana, sigue una suerte de observaciones que debe superar para ser considerado dentro de cierta equidad. Si bien el texto que se coloca en este apartado no es una referencia directa al textil, si lo es a la cultura local. Por tanto si es visto desde una aproximación interseccional, Costa Rica no solo no es *Suiza*, sino que es distinta a otras consideradas potencias suramericanas. Consecuentemente se identifican desigualdades interseccionales que son impregnadas también en la oferta de una producción de arte, que permiten observar aspectos como “el espacio social que ocupan al momento,

así como cuáles serían los recursos y posibilidades de reacción ante la posibilidad de disminuirlas” (Expósito, 2012, p. 214).

De aquí que la propuesta que tomará lugar en Lituania, deberá seguir un proceso que casi debe hacer uso del principio de genialidad propuesto por Shiner(2004), para que *Contempora* sea una ruptura de los presupuestos convencionales en favor de una práctica estética que deje atrás esa discusión categórica de los límites, y abra paso a una obra con nuevos valores que distan posiblemente de lo que el centro (europeo) espera de ella.<sup>9</sup>

Para este punto de análisis de la obra, una visión europeizante y en términos de una Costa Rica con tintes exotistas, daban el preámbulo a un certamen internacional del cual cualquier artista debía considerar preparar una obra mucho más sistemática y que saliera a producir algo distintivo, de la denominada verdadera magia, que la ETN a través de Beatrijs Sterk proponía al final de su texto:

“Es extremadamente difícil describir la mágica experiencia centroeuropea o de los norteamericanos cuando se abandonan al estilo de vida latinoamericano. Carolyn Kallenborn de la SDA (Surface Design Association) encontró la forma más adecuada de expresar esto con estas palabras: “Me intriga el momento en que una cosa se convierte en otra cosa, en el momento en que el líquido se vuelve sólido, cuando el débil se vuelve fuerte, cuando la tensión se libera o cuando un sueño se convierte en realidad” (Sterk, A dream come true: First Meeting of Red Textil Iberoamericana, 2010, p. 26).

Ahora bien, ese término de magia o esa descripción de aparente caos latinoamericano, proviene de un discurso que intenta desequilibrar de alguna manera, esa producción enmarcada en la idea del objeto singularísimo, propuesta que aporta Brea (2010). Esto implica que al conceptualizarse el objeto textil *Contempora* debió considerarse, una estructura matérica cuya significación como producto artístico, pudiera

---

<sup>9</sup> Según argumenta Larry Shiner, las cualidades ideales del artesano/artista, del viejo sistema, quedan descompuestas a finales del siglo XVIII. Los atributos poéticos (imaginación, inspiración, libertad y genio) quedaron adscritos al artista, los atributos mecánicos (destreza, reglas, imitación y servicio) pasaron al artesano (hombre de oficio, dependiente y rutinario). Cuando las ideas e instituciones de las Bellas Artes, el artista y la obra estén en consonancia con los conceptos y prácticas de lo estético, tendremos la moderna representación del sistema moderno del arte (Shiner, 2004, p. 186)



debilitar ese dominio artístico de lo latinoamericano, visto desde la mirada de los europeos, que tiende a favorecer su posible carácter sociológico que, en cambio, cuando se analizan obras europeas, se hace un mayor énfasis en privilegiar su carácter artístico (Hernández, 2002).

En este sentido lo que denota Sterk (2010), desde la mirada de Carmen Hernández (2002), es que el campo cultural europeo se adjudica el dominio de lo estético y lo latinoamericano ante sus ojos, queda destinado a expresar problemas sociales. Pero esa responsabilidad de la perspectiva excluyente corresponde al campo intelectual latinoamericano, que debe atender críticamente la teorización descentrada y sus posibles alcances en el contexto latinoamericano:

“Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte” (Sarlo, 1997, p. 11).

Por tanto, la singularidad es la que hace a *Contemporanea*, encontrar soporte en la búsqueda de un mecanismo que resignifica su materialidad, que se hace palpable a partir de un patrón secuencial, que, desde el trabajo del oficio, recrea los elementos estéticos bidimensionales (cromatismos) y tridimensionales (las cápsulas) que cuestionan ese dominio inicial de la duda categórica de su origen entre el arte y la artesanía.

Dichos lineamientos son los enclaves de trascendencia y acceso de este objeto a una dimensión estética en la que ya no versa sobre sí mismo. Es un constructo que debe ser asumido como una imagen o ejemplar único en su materialidad y su sentido simbólico. Pasa del ojo a la mano, se incrusta en la materia y luego es colocado en el mundo, con una carga semántica y antropológica para desviar la atención, al desvalorizado proceso del oficio y la percepción esquivada de ser un objeto repetitivo. Se trata de vincular el objeto estético a un estudio de los engranajes que lo ligan a lo cognoscible y lo pensable y que, juntos como indica Martínez (2017) “formen un discurso ordenado, una episteme, y un régimen escópico” (p. 259) que busque la política de lo visual sin olvidar lo subjetivo.

Bajo este lineamiento, el objeto debe considerar que al formar parte de una exposición contemporánea sobre textiles y desde la descrita intencionalidad de la curaduría de este evento en Lituania, se pensaba en una muestra que redirigiera la idea de arte textil, hacia una cultura textil:

“La palabra arte se eliminó no solo porque la bienal se refiere comprensiblemente al aspecto artístico del evento, sino también porque en el contexto del arte y la investigación artística, el término arte textil está siendo sustituido por el concepto de cultura textil” (Vitkiene, 2011, p.14).

La cultura textil como concepto incorporado en la Bienal de Lituania es un espacio de oportunidad para que la singularidad de *Contempora* quede plasmada como una producción de arte profesional, que debe marcar una clara diferencia sobre aquellos objetos textiles de formalismo más tradicional.

La “cultural textil”, engloba según la curadora Virginija Vitkiene, un amplio espectro de significados. Los mismos sobrepasan la sola idea de lo único, ya que se absorbe pasado, presente y futuro (rebobinar, activar y adelantar), donde la cultura matérica del ser humano, desde los ritos arcaicos hasta las nuevas tecnologías, crean una reflexión que intenta generar un impacto a su más cercano futuro (Vitkiene, 2011).

Paralelamente el evento al que *Contempora* se circunscribe dentro de la gran muestra, sujeta una estructura conceptual sostenida desde el concepto de *rebobinar* (rewind). La función de esta acción de retorno, no trata de mirar el pasado, es un indicativo que busca que todo sea un reflejo comprendido desde el prisma de la “cultura textil”, sobre la relevancia de los temas de hoy y la transformación de este género (textil contemporáneo) desde otras posibilidades de observación estética, que aporten nuevos prospectos tanto en lo individual como en lo colectivo de acuerdo a Vitkiene (2011).

### **1.5 La imagen, el tiempo, materialidad textil y el súper-objeto**

Teniendo claro el proceso en que la obra en cuestión ha cruzado como parte de este protocolo institucional, para incorporarse en el conjunto costarricense de la Bienal de

Lituania, es el momento de identificar ese aporte bajo la idea del objeto singular, cuyo proceso completa un paso que ha sido “extremadamente lento y premioso, que redundaba en una producción muy limitada, artesanal y casi imposible, entonces, de mecanizar” (Brea J. L., 2010, p.15). Y es que en esto radica el aporte de *Contempora* como imagen textil, que cruza desde su materialidad y su planteamiento conceptual, el trayecto del oficio artesanal, con la incorporación de un significado que sustituye algo que no está, y que cumple ese fundamento del objeto singularísimo, lo irrepetible, y construido desde un componente estético particular.

La diferencia de este objeto estético textil, se basa en que el espacio material construido, con sus tropos, con sus singularidades cromáticas y abordajes tridimensionales, son fruto del trabajo manual (del oficio), cuya laboriosidad la hace caer directamente en la *tecné*. Pero desde el seguimiento de Brea J. L. (2010) aquí no se da la diferencia entre arte y *tecné*, esta se da en el momento en que el objeto se distingue por una condición singularísima, única, justamente eso que se apunta como irrepetible o como lo particular absoluto.

El sueño se hizo realidad, *Contempora* es un constructo proveniente de una práctica textil tradicional que reinventó su uso matérico para generar una estructura estética conceptual que emula el concepto del bosque, con elementos visuales y con el cuidado del oficio singular, como el objeto único. Se postula así nuevamente la estrategia de la *imagen-materia* (la unión a su soporte), que desde lo simbólico, permite que una estructura como la obra que se analiza, sostenga un principio de sentido tanto sobre la colectividad, como en lo individual. Al considerar que el objeto textil es singular, los individuos que lo enfrentan como *imagen-materia*, comparten su singularidad simbólica, su permanencia y unicidad. Consecuentemente su materialización evidencia una serie de esperanzas y el acto de una promesa de la memoria, según Brea (2010), que se expande hacia los otros, pero en contra del tiempo, su pasaje y la efimeridad visible e implacable del mundo.

Ese tiempo, desde la perspectiva heterocrónica, donde muchos tiempos son posibles entre sí, simultáneos, no lineales. *Contempora* logra sustraerse de esa idea como dominio y

así ha creado su propio tiempo. Un tiempo que no está asociado a la idea de progreso, a una estructura de pensamiento *teológica-occidental*, sino que está en una modernidad múltiple, que no está en sincronía con la idea lineal ascendente, metropolitana y hegemónica, que dicta su posición inicial en tiempo y espacio (Migoya, 2017).

Si el tiempo y la *imagen-materia* protagonizan esa lucha por la permanencia, es importante señalar los alcances de esta obra y la forma en que esquivo los dominios o anclajes como producto estético textil en el canon universal del arte. Al verse únicamente bajo el filtro del oficio artesanal y sin más opción que generar su evento subversivo paralelo a la institucionalidad.

Se evidencia de esta forma, cómo la pluralidad de experiencias transforman desde una posición subalterna, el concepto de la textilidad. Desde la perspectiva de Hrenández (2002), se da una liberación del estigma que se le ha atribuido en su condición de práctica cultural secundaria, adscrita a la copia, por lo que ha sido necesario asegurar un antidogma para desactivar esas narrativas conservadoras e inmovilizadoras.

Cuestionar la supuesta normalidad o unidimensionalidad del arte, desde la diferenciación es una estrategia de la obra artesanal, en el particular caso del objeto textil. Pensar sin complejos, desde la apertura en el rediseño local, que afecta el plano etnocultural, de género, de clases y los grupos sociales (interseccionalidad). Pensar como sugieren otros ejemplos, que los objetos de Bellas Artes solo pueden existir y entenderse como signos si están "entre los corchetes" de las cosas normales en el mundo, separados por el acuerdo social como una clase especial de objetos; no deja pensar que esta pieza de Ortiz ha elaborado, lo que podría enunciarse como su propio corchete de diferenciación una propuesta de Risatti (2007).

Esta propuesta interpreta que el objeto estético textil analizado es una hibridación estratégica situada al borde entre los dos, arte y artesanía, para que el ojo de la mente no pueda decidir cómo ver el objeto desde un único punto. Esto hace que pensemos en el arte textil, como un constructo que hace un giro desde el punto de vista de los signos, ya que,

dado que las Bellas Artes siempre implican la elaboración de símbolos formales, el arte textil encontraría su raíz en un significante que apuntaría a algo distinto de sí mismo.

Por el contrario, la artesanía siempre implica hacer cosas reales, no signos. El objeto artesanal es la cosa en sí misma. Pero *Contempora* representa un ausente, una estructura estética que significa y se materializa para generar memoria y observar más allá de los componentes del arte, desde su simultaneidad y la idea del tiempo con la base de la cosa misma del objeto artesanal (Migoya, 2017).<sup>10</sup>

Por otra parte, el arte textil como arte de frontera, resguarda su máspreciado ejercicio del oficio, pero el mismo ha replanteado su acción en la producción de arte contemporáneo más allá de lo exótico latinoamericano. Ha repensado la configuración de un nuevo sistema valorativo de orden estético para atender la circulación de lo simbólico, con una defensa que afiance la supuesta autonomía del campo artístico y avanzar sobre el ejercicio de un poder con mayor hegemonía sobre el oficio (Hernández, 2002).

Desde este contexto la intención de establecer una identidad local textil problematiza no sólo la industria manufacturera, tanto con lo individual como con los productores de cultura y artes visuales (Clark, 1999). Se trata de reconocer que arte y artesanía, a pesar de sus distinciones y similitudes, son formas de producción cultural, que no pueden sustraerse de su lugar de origen, contexto social, percepción del público e institucionalidad. Estos aspectos determinan un mapa que evidencia ausencias que el textil encuentra para su desarrollo como objeto estético y su incursión en la esfera del arte. De aquí que las prácticas textiles y en este caso *Contempora* es un ejemplo de producción de oficio donde la innovación puede ocurrir, pero ese espacio para preparar, recibir y nutrir, requiere que sobrevenga esa novedad y equilibrio de valores estéticos nuevos sin temor.

---

<sup>10</sup> De nuevo la heterocronicidad, que cuestiona la historia, pero abre la percepción para entender la tensión de esta relación entre el tiempo, la imagen y la historia, y cómo visibiliza la función de los medios de comunicación a la hora de difundir las temporalidades impuestas por las culturas dominantes soslayando aquellas historias -e imágenes- que no han sido favorecidas por su disposición geográfica.

Esta obra ha deconstruido sus antecesoras, ha resignificado sus aspectos esenciales dentro del arte y ha redirigido su sentido utilitario hacia uno simbólico que ha provocado a la institucionalidad de un evento internacional, a que la mirada sea integradora y perteneciente a una pequeña porción foránea de esa extensa cultura textil.

En definitiva el giro visual de esta propuesta está conectado a la multiplicidad de imágenes del textil en la cultura actual, pero sobre todo a una “reorientación de conceptos, prácticas y perspectivas, distantes de un simple corte o cambio de paradigma” (Martínez, 2016, p. 96).

Este objeto estético textil, inserto dentro de esta cultura de la textilidad, reposiciona conceptos como representación y presencia, pero además se apropia de las mediaciones de la experiencia visual para un ir má allá. No tanto para distanciarse de una *lecturotextualidad* como sí para encontrar una nueva alfabetización visual y la redefinición en el campo del arte a partir de un nuevo texto. Como subraya Martínez (2016) se demanda un esfuerzo analítico que dé forma y significado, dentro de un orden representativo, para generar una lectura no como analogía sino como metalenguaje de la representación.

Así, el objeto estético textil, que trasciende su factor de objeto funcional, no trata de burlar los componentes del arte, sino desafiar con una tecnología de oficio y escogencia de sus propios objetivos, significados y como estos son transmitidos al otro (Mitchell, 2003).

Finalmente un aspecto más que *Contempora* resume en su categoría de objeto singularísimo, es la relectura de su materialidad y la constitución de lo que se puede llamar un *super-objeto*, que mira el origen artesanal del constructo artístico, en vinculación con el contexto de otras prácticas culturales, que destacan la perfromancia específica de lo hecho a mano, junto al desarrollo de un rol más allá de esa materialidad (Buszek, 2011, Capítulo 3, Sección 1, Apartado 8, par.1). Con esto ha roto un orden existente y crea un nuevo sistema de valoración que libera a este *super-objeto* de la necesidad de transformación alguna, porque siempre acuerpa su posición artística y por lo tanto es mediadora de sí misma. Si la obra de Ortiz se considera un *súper-objeto*, esto quiere decir que reformula su materialidad

ante la mirada humana y desde el complejo estudio del mismo, manifiesta su transdisciplinaridad por medio de lo que dibuja en sus trayectorias y fricciones con sus materiales, sus códigos, signos y sentidos.

De ahí que los discursos del canon universal y del mercado del arte contemporáneo (metropolitano) deben revisar el abordaje del arte textil que ha venido en crecimiento como un nuevo paradigma estético cuyo motor inicial es la producción donde fuerzas materiales e inmateriales reconocen cierto margen de autonomía y establecen un tramado relacional con otras fuerzas. Así como la imagen, podría decirse que el textil, no necesita redención, sino ser reubicado de nuevo en el cruce de lo estético y lo político (Martínez, 2016). Esas figuras pesan e indican que hay un ámbito exterior a estas, en un campo de identidades afectivas de sentidos no decodificables, que requiere “esa individuación rotunda y singularísima” (Brea J. L., 2010, p. 17).

Debe cerrarse este apartado con la intención de proponer que se debe de reescribir Latinoamérica:

“Pasa por relocalizar el significado contingente de las prácticas culturales en función de sus transcurso productivos de signos-en-uso que articulan su trama operatoria dentro de un contexto específico y microdiferenciado que desafía las reglas de intercambiabilidad transadas por la función-centro de la teoría metropolitana” (Hernández, 2002, p. 7).

Lo que finalmente indica que en la relación de la obra y el mercado del arte contemporáneo, se desdibuja la función histórica, social y estética para rediseñarla a favor de un nuevo dominio. *Contempora*, un objeto estético textil, forma parte de las obras visuales que deben ser comprendidas en toda su extensión física y simbólica, con la consideración del lugar del cual provienen, para que se conviertan en experiencias irrepetibles, como la obra efímera, contenida y registrada en un tiempo y espacio concretos sin ser olvidada:

“En ese escenario, bajo esa lógica de lo simbólico, sí, son ellas – las imágenes- las que nos hacen singulares, es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí - y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinada - nos fabrican...” (Brea J. L., 2010, p. 18)

Por tanto, la obra de Paulina Ortiz recurre a un proceso de de disfibrilación en el que un material manual, dinamiza una serie de procesos y percepciones personales, que lo hacen acreedor de un sentido que va más allá de la simple genialidad. Es un proceso que hace de la fibra textil (término del siglo XX nacido en la Bienal de Laussane en 1962), un recurso abierto al ejercicio interpretativo, libre de sus tradiciones más arquetípicas y se torna un medio del borde, de los límites. Rediseña sus funciones y homologa las de otros medios legitimados por los sistemas y convenciones del arte y además potencia el trabajo de las mujeres, que han sido adosadas a la historia invisible y recatada de lo llamado artesanal.

Sirva *Contempora* como un ejemplo vivencial que cruza los límites y los devora, para cerrar su ciclo de autonomía y encender sus posibilidades de interpretación sin negar la esencia del oficio textil artesanal, con el lenguaje subjetivo de las manos, con una nueva visión de lo femenino y que cuestiona desde su empoderamiento, la unidimensionalidad del sistema institucional de las artes.

### **1.6 Asunto de singularidad**

Hasta aquí la obra *Contempora* de Paulina Ortiz ha procedido un poco con el tejer y destejer, con una materialidad que venía de una circunstancia de análisis de su condición, de quién la produjo y de cómo se debe mirar ante un sistema que clasificó por mucho tiempo lo *bello* solo con cierta intención hegemónica. El textil como objeto de arte, no estaba en la lista. Su finalidad en sí misma la volvía lejana del juicio estético puro, una artefacto humano de reglas conceptualizables (Schaeffer, 1992).

Sin embargo, este objeto de arte, trasciende su sola formalidad y como indica Moxey (Martínez S. , Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, 2017), ese habitante de lo limítrofe, que ha sido el textil o más bien, su textilidad, da un giro en esas intermediaciones afectivas e ideológicas y surge de algún modo la escisiones de la división normativa de *arte* y *no-arte* de la herencia *moderno-modernista*.



La opción final de la propuesta de Ortiz es la de la singularidad, es un trabajo de conocimiento, aprendizaje, el intento de Penélope, la figura mítica que teje y desteje, espera y no concluye. Heredera del hilo transparente de las Moiras, este se hace manifiesto ante la visión europea de una cultura textil milenaria, pero reta desde la lectura del bosque costarricense, una referencia a lo *bello natural*, un bosque que se traduce en cápsulas sintetizadoras de una realidad pura en la naturaleza y viaja para despertar esa experiencia si fin aparente. Ese es un reto al sistema de la Gran Obra de Arte y sus cómplices la crítica y el público conocedor como planteó Jiménez (2002).

*Contemporanea* es un texto atemporal, un tejido de citas como, enuncia Barthes (1984), que de un producto manual, hace el giro icónico y se transforma en algo único e irrepetible.<sup>11</sup> La duplicidad no es posible, es singular y para eso se ha deslizado a la relativización de sus señales desde la interdisciplinariedad. Se abre una liberación de energía simbólica en relación con los signos que la contienen y provoca una ruptura o mutación sobre su idea de obra y brinda un nuevo objeto, una nueva lectura, un nuevo texto.

No hay un juicio crítico único, una sola forma de aproximación, el textil no es un subtexto, es una lectura abierta, con una singularidad objetual, la particularidad absoluta y lejana a la serialidad. Un aura que manifiesta toda la fuerza de su simbolicidad (Brea J. L., 2009) desde una heterocronicidad que hace una relectura de sus posturas y reglamentaciones ancestrales, para actualizarse en una historicidad y episteme específicas. Una imagen que trae noticias, desde la evocación simbólica que surge de un régimen técnico que abre un mundo de esperanzas y perpetúa un deseo de ser.

---

<sup>11</sup> Ahora bien, a partir del aporte de Roland Barthes en “De la obra al texto” (1984) podría pensarse desde la base de un análisis freudista y estructuralista, en la relación de un nuevo objeto que se desliza epistemológicamente hacia una relatividad de sus señales, a partir de una relación de interdisciplinariedad que incide sobre la noción de obra. Esto relativiza los puntos de referencia sobre el objeto estudiado y provoca una ruptura o mutación sobre la idea de obra y brinda un nuevo objeto: el texto. El texto se experimenta entonces en relación con el signo (liberación de energía simbólica) y la obra se cierra sobre su significado desde dos posibilidades: lo literal o lo hermenéutico (energía simbólica de poco alcance). Aunque finalmente propone un último acercamiento más, el del placer.

## Capítulo II

### Aproximación crítica al imaginario del borde desde la costura

#### 2.1 *Frontera* (2011) el poder de la costura en la reescritura del concepto de borde

El arte textil construido por mujeres, como lo hemos visto en el primer capítulo, ha suscitado diversos motivos de discusión en cuanto a sus posibilidades de acceder a espacios de reconocimiento junto a la dinámica de otros tipos de prácticas que conforman la estructura de la Gran Obra de Arte. En este segundo apartado, un textil puede ser considerado el documento que evidencie condiciones diversas desde lo social, lo económico y lo emocional en torno a procesos tan críticos como los que pueden suceder en un espacio fronterizo. *Frontera* es una obra textil que se asoma a esa idea de lo limítrofe e intenta visibilizar autonomías, personas y libertades ante una otredad en la que el límite es establecido por un orden hegemónico con posturas asimétricas de relación y afinidad sobre grupos vulnerables.

Loida Pretiz Beaumont (1957), artista costarricense, recurre a una propuesta, cuya conformación conceptual y estructura estética, se sostiene en el análisis que hace acerca de la situación que enfrentan mujeres indígenas entre Panamá y Costa Rica. Aunque la artista no recurre a un grupo étnico específico o no lo define en su propuesta conceptual, plantea un conflicto que se da en la relación de las mujeres y las compañías bananeras. La construcción de su obra se basa en un palpar la experiencia de esas mujeres y reunir junto al textil elementos visuales que testifican de esas circunstancias percibidas por la artista, de un espacio al que ellas aspiran sea un mundo mejor y libre de inequidad. Las diversas circunstancias que rodean la temática y las condiciones de sus protagonistas le permiten seleccionar una materialidad a partir de fotografías impresas sobre tela que serán cosidas unas con otras, bolsas plásticas tejidas tipo crochet de las que se usan en las bananeras y bejuco, que entrelaza dos piezas de tela en forma de tejido de canasto.



**Figura 8:** Lado frontal (A) y Lado reverso (B) de Frontera, 2011, 230 x 85 cm. Tela cosida e impresa con fotos, bejuco (que se usa en la parte que tiene tejido de canasto) y plástico de bolsas de las que se usan en las bananeras.

Si bien la artista no indica la especificidad étnica del grupo, la sola referencia de la imagen permite inferir ese palpar sobre las mujeres del sur, que quiere transmitir y permite que su referencia iconológica sea comparable al diagnóstico realizado por la Organización Internacional de las Migraciones (OIM) y la Organización Mundial del Trabajo (OIT) sobre los efectos del flujo migratorio de personas Ngäbe Buglé de Panamá hacia Costa Rica:

“Ellos (los indígenas) están participando. Nosotros nos reunimos. Queremos documentar a todas las familias, queremos respuestas, queremos documentos. Por ser migrantes, indígenas Ngäbe Buglé, cualquier cosa ellos nos dicen: ‘somos indígenas, somos ilegales, como somos migrantes, como somos extranjeros no tenemos derechos a la salud, a un trato digno, a un salario justo, a reclamar nuestros derechos’. Como yo les digo a los compañeros, con papeles al día o no: ¿calificamos para el trabajo, pero para un trato justo no? Lo único que

estamos pidiendo es la documentación, el acceso a los servicios básicos, a la salud, para ver qué se puede hacer, cómo podemos estar mejor” (Morales, Lobo, & Jiménez, 2014, p. 91).

Ciertamente, aunque la artista no coloca esa referencia de forma explícita en su referencia, hace contraste con aspectos icónicos de este grupo, una mirada a las mujeres del límite sur de Costa Rica. Con la imagen fotográfica de las mujeres de espalda, transferida al textil *Frontera*, Pretiz identifica este grupo con una documentación de la indumentaria que está registrada en otros medios de información:



**Figura 9:** Izquierda, detalle de la imagen fotográfica utilizada por Pretiz en la obra *Frontera* y en la derecha, imágenes de un grupo de mujeres con trajes de la etnia Ngabe Buglé, documentado en un artículo del diario digital *Público* sobre las condiciones de extrema pobreza de esta comunidad indígena. (Marín, 2016)

En otra referencia de Morales, Lobo y Jiménez (2014) podemos inferir el tema de la materialidad a la que Loida Pretiz hace referencia con los plásticos tejidos de las fábricas bananeras. Este diagnóstico aborda el tema del peón bananero tanto hombre como mujer. La labor del hombre se enfatiza en el corte, acarreo y halado de racimos, mientras que la labor de la mujer trata de la selección, lavado y empackado de las *manos* de banano para la exportación, en jornadas de 14 horas, situaciones de aislamiento y condiciones extremas que, como mencionan estos autores, “también llevan a entender que la realidad cotidiana del trabajo para esta población ofrece condiciones muy precarias y de algún nivel de riesgo” (Morales, Lobo, & Jiménez, 2014, p. 51).

Las mujeres desde esta perspectiva y dentro del marco de la interseccionalidad, pueden asomar diversas características, a la luz de estos estudios que la misma artista

incorpora dentro de esos aspectos iconológicos que actúan como evidencia visual de esta realidad migratoria y fronteriza de las mujeres de ese borde *costarricense- panameño*.

¿Pero de qué forma una práctica cultural desde la experiencia de la textilidad, puede entretejer el estado o condición de mujeres que se encuentran insertas en modelos de poder propios de una situación fronteriza o el imaginario provocado por esta?

Ese entrecruce de factores lo manifiesta la migración que se observa en las épocas del café, pero también esa ausencia de una identidad para los hijos de las mujeres que migran y dan a luz a sus hijos en medio de campos agrícolas sin condiciones médicas básicas. La ausencia de un registro de los mismos, preocupaciones que tanto ACNUR (Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados), como el Tribunal Supremo de Elecciones de Costa Rica (Marín, 2016), han revisado y han activado con mecanismos de acción para reducir estos casos. Estos son solo algunos aspectos que denotan la circunstancia de desigualdad que pareciera que Pretiz trata de diagramar y contrastar en su textil.

*Frontera* es en este sentido una herramienta de lectura interseccional, que deja al descubierto distintos tipos de discriminación, las identidades múltiples o identidades que se mezclan en ese tránsito migratorio y sus formas de vida, conexas a acciones constantes de intolerancia y opresión según indica Symington (2004). La textilidad de este objeto, por tanto, sustentada por los materiales y su diseño permiten crear una ruta de lectura o de exposición de diversos tipos de discriminación y desventaja como “sistemas de discriminación cruzados que crean desigualdades que estructuran las posiciones relativas de las mujeres” (Symington, 2004, p. 2).

Es así como se pretende desde una práctica textil como la costura reescribir una relatividad y una realidad de las mujeres. El ensamble de un laberinto en el reverso del textil, funciona como estrategia política que señala la confusión y la interseccionalidad, como el cruce de múltiples categorías de desigualdad más allá de las que básicamente se podrían pensar.

Autotrascender ese cruce múltiple, en una situación de vulnerabilidad, es un proceso que requiere evidenciar y deconstruir aquello normado como *acceptable* cuando en su base práctica no lo es. Por tanto, desde el laborioso carácter manual, desde lo periférico, fuera de los foros académicos, sin una pretensión de alcanzar el rigor de los sistemas del arte, este proyecto intenta abarcar más ampliamente los distintos aspectos que cercan la preocupación de la artista. La interpretación de la labor manual textil ve hacia un plano menos convencional y sí a lo diferente para poder explorar como anota Salazar (2015) esas inquietudes más que cualquier otro ya que “siempre se piensa que esta gente que no ha estudiado o tenido oportunidad de acercarse a la academia, lo que hacen es artesanal, pero muchos de ellos hacen cosas muy diferentes”.

Y es que *Frontera* sintetiza e integra en su constructo no solo ese clamor por una evidencia de los conflictos de las mujeres en los límites, es articular lo diferente otro de sus referentes. Es desde la práctica del oficio textil de la costura que busca destacar sus posibilidades narrativas para desamarrar figuras sujetas a este discurso de poder.

Es así como dentro de los aspectos curatoriales a destacar de esta obra se señala el logro de sustraer los argumentos y conceptos más básicos del textil, para generar un objeto cuya intención descansa en visibilizar los procesos locales a través del uso de la costura como práctica de empoderamiento de una realidad. Se trata del destejer de Penélope, como lo argumenta Silva (2017) cuando piensa en Barthes, el tejido es un texto o una narrativa de la resistencia, una armadura que desnaturaliza el orden social dominante. Esto se deja ver principalmente en el siglo XX con las manifestaciones del textil de los años 60 y 70. El arte textil afianza su postura crítica para no ser vista como una figura pasiva, sino por señalar de forma clara su actividad creadora a través del tapiz (Piquer 1999). Desde esa reivindicación del textil como arte y acortando la brecha con la artesanía, el papel de Penélope se aborda desde una relectura como mujer que participa en la acción creadora. Por tanto, el poder de la costura en la obra *Frontera*, hace que más allá de la configuración de la obra, su lectura corresponda en mayor medida a escribir una historia sobre un grupo humano que impacta directamente.

La idea de lo *diferente* como estrategia de un espacio de frontera y el poder de la costura como *escritura* es parte de un riesgo. El hilado de cada costura es como se construye el texto, para Barthes la relación entre tejido y texto, surge de la combinación de un orden vertical y otro horizontal, una costura (o narrativa) arácnida que logra la “palabra punzante, como aguja de ganchillo” (Fernández & Albaladejo, 2015, p. 62). Para dar a entender que lo que se refleja en su propuesta Pretiz habla de una localidad, da un paso más allá del sencillo discurso visual que requiere fortaleza, ya sea con el favor o no de la academia, para poder alimentar y proveer de voz a una comunidad que ha sostenido esa idea impuesta de los *límites*, pero no creados por ellos y ellas mismos.

Pero bien, si *visibilidad y reconocimiento* es una dupla que dinamiza la propuesta textil en cuestión, Pretiz apoya ambas sobre la vivencia recogida del trabajo de las comunidades fronterizas, principalmente en comunidades alejadas del área del Valle Central con un enfoque consciente hacia las mujeres: Las Papaturras, grupo de mujeres artesanas en la comunidad de Punta Islita (Valdeavellano, 2013). El desarrollo de este proyecto con mujeres de la comunidad, especifica su interés por la transformación social desde iniciativas que ponen en el escenario otras realidades que son menos percibidas. De ahí que lo cotidiano, es el sustrato base de observación para visibilizar y reconocer, lo que luego será ejemplificado a través del trabajo textil, que se comporta como un *viewfinder* o visor, que permite que aquello cotidiano sea considerado materia, lugar común y la fuente de su trabajo.<sup>12</sup>

Otro esfuerzo importante del trabajo con las artesanas de Punta Islita viene de elaborar un proceso de inclusión y transformación de materiales no solo para elevar el objeto a categoría de arte sino para mejorar su calidad de vida. Una rememoración de la práctica de Anni Albers (1899-1994), quien fuera pionera de los textiles en la escuela

---

<sup>12</sup> El artículo de Margo Mensing, *Textiles as Viewfinder*, hace referencia a la obra de la artista Susie Brandt cuyos trabajos textiles recurren a lo cotidiano como fuente principal y dominante, este ejemplo es prácticamente aplicable a esta experiencia que sigue Pretiz, pues no es el *ready made* o el objeto encontrado sino que lo cotidiano se convierte en un lugar común para a originalidad de su propuesta: “Al tomar prestado y refundir materiales encontrados, Brandt reúne sus hallazgos cotidianos utilizando métodos textiles de construcciones y metáforas”. (Mensing, 1999, p. 74)

alemana de la Bahaus (silenciada junto a otras artistas en la historia moderna del arte), quien conoce en sus viajes a Latinoamérica esas prácticas locales y las interpreta desde su telar como una forma de inclusión y transformación (Mensing, 1999). Por su parte Pretiz, cuya propuesta surge de la escultura, la pintura y el ensamble, hablan de un trabajo de patrones que se incorpora en la producción de la textilidad que, desde la costura, entreteje sentidos en el espacio de diseño para luego ser comprendidos como análisis de una realidad visual. Un paralelo con Albers, en tanto que las normas de la multiplicación, el estudio de las figuras y el desplazamiento, dejan salir la línea a pasear y se vuelve costura. Un proceso que la artista de Bahaus, décadas atrás, había abstraído de sus experiencias con Paul Klee.

## **2.2 La costura como proceso autotrascendente y una nueva perspectiva para la mujer entre fronteras.**

Para confrontar esta propuesta y su intencionalidad frente al segmento europeo de la Bienal de Lituania, debe comprenderse el interés por utilizar el textil ya no solo como un objeto artesanal y únicamente funcional, sino como una ventana para lo que no se quiere oír, o una voz para lo que no se desea escuchar.

Esto implica una obra que integre esos materiales diversos (entre fotografías, plástico y la costura), que serán la línea gráfica que sostiene los contenidos de una realidad contenida en *Frontera*. Dicha realidad descrita desde estas materialidades, ofrece una oportunidad interpretativa sobre el producto social del cuerpo imaginario de la mujer y la incertidumbre de su identidad, que encara la idea de un límite impuesto que no define ni su cultura, ni su visión de mundo o su destino. Podría interpretarse que la obra aproxima cuestionantes a una experiencia de la negación de la autodeterminación. Estos grupos indígenas cuya diversidad adherida a la lucha por la diversidad junto con otros sectores de la sociedad civil, enfrentan un relativismo cultural (político-ideológico) y un liberalismo no pluralista que, desde la reflexión de Díaz, H. (2007) se afirman mutuamente en una estructura socio-política que da credibilidad a presiones, temores y prejuicios.

## **2.3 La confusión y el miedo, la costura de una imagen de la frontera**

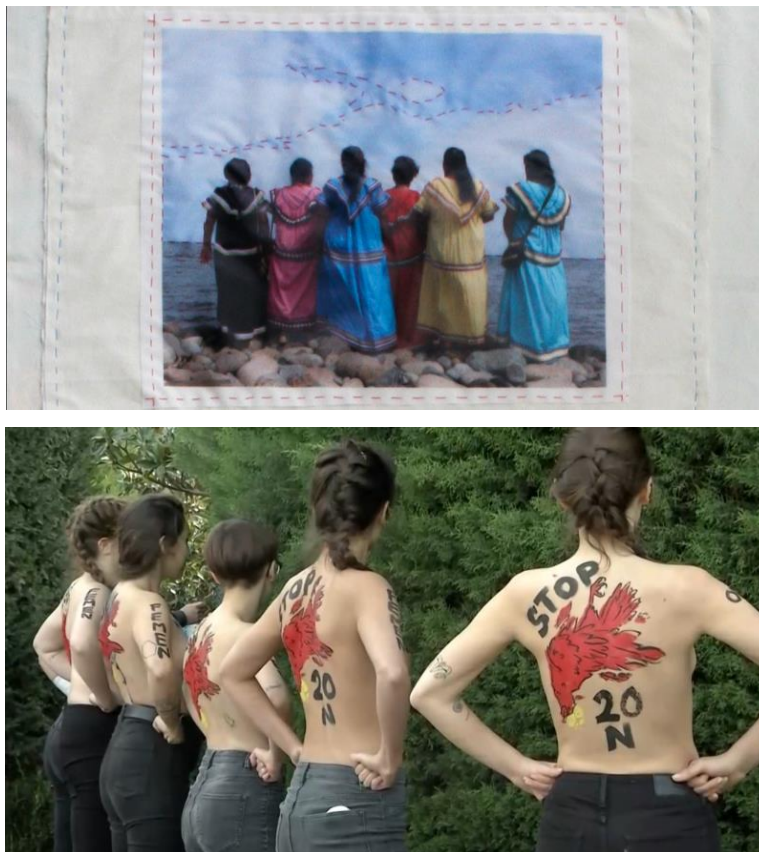


Una de las aproximaciones de mayor peso en la obra de Pretiz, rescata la condición de grupos humanos en vulnerabilidad. La frontera es un espacio que duda y genera confusión, pero si bien es cierto que el trabajo en cuestión se acerca al estado de las mujeres en la frontera, no solo ese grupo se encuentra en peligro, hablamos también de niños y niñas que, dentro de procesos de pobreza y migración, también son afectados dentro de esta estructura limítrofe y las condiciones que la constituyen.

Es importante hacer hincapié en la condición de lo transfronterizo, lo significativo que este grupo de interés resulta para la artista, el cual se mueve en un espacio que culturalmente comparte territorios, experiencias y tradiciones. Sin embargo, aunque se mueve a través de las fronteras, según señalan Morales, Lobo, & Jiménez (2014) el establecimiento de una entidad poblacional se produce con anterioridad a las fronteras estatales políticamente establecidas, en este caso particular, entre Costa Rica y Panamá.

Otro tipo de aproximación a estas comunidades trata del hecho de que sufren movilizaciones o traslados que a la final les obligan a ubicarse en uno u otro lado de la frontera. Un proceso que rasga sus identidades y que las convierte en seres ajenos dentro de su propia localidad y esa construcción de frontera “convirtió a estas personas en extranjeras de su propio territorio” (Morales, Lobo, & Jiménez, 2014, p. 15).

Ahora bien, si nos reubicamos en el significado del lado A de la obra *Frontera*, encontramos esa intención de coser en la base, una imagen de mujeres de esta región que da la espalda al espectador. El gesto de dar la espalda podría dar múltiples lecturas, la artista en si no se refiere al gesto, pero podría pesarse como un acto fuerte de protesta o rechazo a una estructura de poder como el gesto simbólico de la pena y el sometimiento. Su ambivalencia es posible, pero ante el ejercicio crítico de la artista podemos comparar su imagen con otras diseminadas en diversos medios. Algunas demuestran un gesto de rechazo, pero también podría interpretarse alguna presencia de sororidad o de reconocerse como iguales ante una situación límite.



**Figura 10:** El gesto de dar la espalada es simbólico, en el caso de las mujeres de *Frontera* (imagen superior) podría tener un gesto de sororidad y una mirada al horizonte ¿hacia la esperanza o el fin del camino? Cruza una costura simbólicamente ese horizonte, una manera de encontrar salida. En otros ejemplos, el gesto de las activistas de Femen (imagen inferior) al irrumpir en un acto de Falange en Madrid, Noviembre 25, 2019 , sirve como referente para pensar en la fuerza de ese gesto de la espalada y los niveles de denuncia que puede alcanzar una imagen como esta (MDO/E.P., 2019)

Tal parece que la figuralidad de Pretiz en la obra en cuestión busca más evitar lo frontal, el rostro social se desfigura, así como su identidad. Sin embargo, hay una actitud crítica y su abrazo casi que hace paralelo con una costura emocional de sus brazos en la búsqueda de su reivindicación.

Ese gesto simbólico de coser la imagen sobre la tela, hace referencia también al adherir y utilizar la aguja para reescribir una realidad que es separada de lo cotidiano normalizado. Aquí inicia un texto que habla del concepto del *temor* como constructo cultural. Y es a través de una interpretación de la artista, que el trabajo de la costura y esa inclusión de diversas materias primas, disecciona la función tradicional del mismo, y lo

convierte en una pieza narrativa que gesta una postura política, una tarea de denuncia y la necesidad de una transformación sobre una realidad de mujeres.

De aquí que la obra en cuestión es un ejercicio que hace espacio para un uso metafórico del textil como sustrato de prácticas, procesos y signos (Jefferies, 2001). En este conjunto de integraciones se activa al ejercicio de la costura, para evidenciar una transición que cuenta una historia sobre la migración en un cruce de bordes y explora cuestiones relativas a la identidad, la vestimenta, el cuerpo y el tejido cuando en su conjunto estos pasan de un lado al otro.

Pero bien, sobre el *miedo*, volver a la fotografía implica analizar la construcción de una vivencia emocional y cultural que nace de una conformación de ideas como centro y marginalidad, lugar e identidad, cuerpo y representación, género, arduo trabajo, desplazamiento y diáspora como anota Jefferies (2001). Un mundo con un miedo impuesto de forma estructural y mediado intencionalmente, más que una respuesta corporal inmediata, a un mundo ante un constante peligro objetivo. Y si se regresa de nuevo a esta imagen de mujeres de espalda, es perceptible una sugerencia a la vulnerabilidad, desde un miedo que se ubica en unos cuerpos temerosos como indica Ahmed (2004) “que construyen una cierta retirada ansiosa de un mundo, que podría presentarse como peligroso”, y por lo tanto las obliga a contener sus cuerpos dentro de un espacio (p. 117). Es la consecuente alineación de su espacio social, concebido para ellas desde el temor, la restricción y que termina representado en su identidad.

Y es que el miedo ha sido conformador de grandes colectivos y por lo tanto es un instrumento de poder. Al retomar lo ya comentado antes sobre la invisibilidad de la aguja, un sistema de subordinación del quehacer textil femenino, la aguja ha sido ese instrumento sujetador mas no liberador. Ahora bien, cabe la idea en este modelo textil de la obra *Frontera*, de que la presencia de la aguja puede definir esta obra más allá del objeto de arte textil. La aguja en los siglos XVIII-XIX, apuntó a ser un instrumento de control y calificador de buenas costumbres para las mujeres. Sin embargo, podemos comprender que ahora en este objeto, se reescribe su función para construir una lectura distinta basada en la

triangulación de argumentos como el género, el cuerpo y la identidad fronteriza, como campo de fuerzas críticas a un sistema de opresión.

Por lo tanto, discutir sobre el miedo tanto en la imagen del lado A es neurálgico como estrategia de solidaridad, pues lo que simbólicamente implica el dar la espalda de la forma que ese grupo lo representa hace que la comunidad se convierta en un tipo de fuerza vinculante mediante la percepción del riesgo compartido:

“El darle la espalda al objeto del miedo involucra un volverse hacia la casa, como un “sentimiento de solidaridad”. Ese “volverse hacia” involucra la repetición o reiteración de signos de “solidaridad”. (Ahmed, 2004, p. 123)<sup>13</sup>

La frontera como concepto y la aguja como instrumento de costura, en este caso son aditamentos que impulsan el análisis de Pretiz sobre un espacio en el que las cosas para ellas no son más seguras. Se establece una crisis de seguridad y se generan miedo, ansiedad y angustias para aseverar que, en ese espacio, se está bajo amenaza. Una de las cosas más notables de este abrazo de espaldas es su aspecto confrontativo a la construcción del miedo, un gesto que adquiere más presencia de forma interna, pero a su vez desde la vestimenta es adicionado el perfecto vehículo de una declaración de identidad cultural asediada por la secularización, el quebranto de los lazos de familia y el socavamiento de la comunidad y la disolución de los papeles sociales.

El protagonismo de la inserción de esta imagen es también, la declaración del uso del vestido como elemento de subversión a las normas del ordenamiento hegemónico tanto político como social y su estructura del miedo. Miedo por ser mujer, miedo por estar en la frontera, miedo por que no hay seguridad. Si denomináramos este grupo de mujeres como una subcultura, estarían recurriendo “a una forma activa de clamar por la identidad dentro de su propia comunidad” (Leong, 2001, p. 93).

---

<sup>13</sup> Sin embargo desde una postura curatorial, el espectador o espectadora ante la figura de espalda se ubica simbólicamente como quien sigue a un grupo líder. La acción grupal sugiere que hay alguien adelante que lleva la carga de la tarea o la causa.

## **2.4 La interseccionalidad en el contexto de la frontera.**

Esa fuerte comparación o metáfora del cuerpo de la mujeres y los maniqués en la segunda imagen de esta cara de la obra, es otro recurso que Pretiz, como lectura, utiliza para estampar la realidad de dos mundos desde esta costura, el propio y el impuesto. Es una exhortación a analizar y a redefinir aquello universal aceptado (el cuerpo del maniquí) y aquello particular restringido (su cuerpo). Pero antes de definir estos aspectos, se debe destacar que el aporte de la costura como reescritura de una realidad invisibilizada, ahora agrega otra figura y es la búsqueda de una ruptura. La obra textil se vuelve ruptura autocrítica desde su propio lenguaje y requiere planear un cuestionamiento de los actores hegemónicos que definen la frontera y la reconfiguración de sus significado como espacio limítrofe.

Lo universal y lo particular plantean una ruptura, el cuerpo propio y ese cuerpo normado universal, la imagen frontal de la obra retrata ese fraccionamiento que agrava su distancia y su desplazamiento. Estas últimas condiciones se ven afectadas también ante otro concepto que es el de la velocidad tecnológica y un mercado que las excluye como fuerza de trabajo. Al final todas estas condiciones afectan el sentido de extensión y de tiempo en su mundo, a partir de una nueva identidad de carácter posmoderno y de “una globalización que rompe sus límites internos y los externos” (Arenas, 1997, p. 3).

Interesa denotar que estos puntos de discordia o fragmentación, son resultado de esas particularidades antropológicas de grupos (en el caso específico de las mujeres de la frontera), que manejan su propia condición como partes diferenciantes y problemáticas para lograr un acuerdo de carácter universal que limite su estado de opresión. Desde este punto bien lo detalla Díaz H. (Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia, 2007) cuando señala que “los detalles de la propia condición de las partes en el contrato (social) son un elemento perturbador para los fines de establecer principios morales o de la justicia que sean “categóricos” o aceptables para todos.” (p. 115).

Pero al abordar el trabajo de Pretiz, hay una aproximación a ese sentido de opresión que se resignifica en la imagen sugerida en la costura de sus mujeres de espaldas. Se trata de un acto significativo de resistencia, una ideología que hace de la *frontera* una estructura sexista, racista, clasista, colonialista e imperialista. Un planteamiento sugerido por Davis (2004) para tratar de establecer algún tipo de movimiento que afronte la violencia estructural y lograr una transformación radical ante un estado asimilado de forma determinista (Colera, 2016).

En este sentido desde el aporte de esta obra de arte textil se podría decir que junto al miedo estructural de la frontera se establece una retícula desproporcionada de la desigualdad. Una estructura que no concibe un solo tipo de desprotección o discriminación. Se trata de un sistema cuyos actos de injusticia ve con ojos distintos a unas y otras, a unos y otros. Este sistema es el de la interseccionalidad, una articulación de las relaciones de clase, raza y género engranadas a modo de sistema de dominación. Y que como Davis propone que en la interseccionalidad (más afín a la diversidad y a las políticas de identidad), se da una “culturización” de las relaciones de dominación con la consecuente instalación de la idea de que los grupos oprimidos pasan a constituir una autociencia de su propia identidad (un saberse situado), para poder deconstruir privilegios y lograr que se reconozca la diversidad por parte de los grupos privilegiados (Martínez J., 2019). En términos de Haraway (1991), se trata de luchar por “una doctrina y una práctica de la objetividad, que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar” (p. 329).

Por lo tanto la búsqueda de una nueva visión del textil y la costura como herramienta de control u oficio tradicional de las mujeres podría girar a una nueva versión de la feminidad moderna, que no descansa en una simple oposición a la masculinidad, sino en una doble oposición de raza y de clase a otro tipo de feminidad, el de la sirvienta: la sucia, la distinta, la rústica, la de menor rango. Viveros (2016) señala que la racialidad establece jerarquías, y la feminidad domesticada (piedad, pureza, sumisión), no se opone a la hegemonía masculina por la preexistencia de la misma. La feminidad implemetada intenta

diferenciarse de esa *sirvienta*, apropiándose de una actitud de sumisión con prácticas que asegurasen esa pureza (como el bordado) frente a él, pero a partir de una norma racializada en contra de *esa otra* y no por una supremacía preexistente del hombre en el hogar.

Esa sumisión también encuentra fortaleza en el tema de la deficiente oportunidad de trabajo en la zona. La fotografía contrasta a los maniqués y a las mujeres en una situación en la que ante “la intensificación de las comunicaciones, se genera un ritmo más acelerado del flujo entre lo local y lo global” (Arenas, 1997, p.4). Esto se ve reflejado en dicha situación laboral de la zona que para los inicios de los 90 el mercado agrícola no era atractivo al costarricense y para asegurar su competitividad se ocupó de mano de obra barata y no calificada la cual fue resuelta por la movilidad de trabajadores y trabajadoras transfronterizos, con salarios bajos e irregularidad jurídica (Morales, Lobo, & Jiménez, 2014).

Este elemento representa esa lógica de mercado, cuya transformación en la últimas décadas ha traído consigo, una especie de difuminación de los espacios nacionales, a través de empresas y actores de poder. Esto alcanza una complejización de los modelos identitarios al querer acentuar los valores locales al mismo tiempo que compartir sus estilos y valores globales (Arenas 1997).

Ahora bien, al comparar ambas imágenes, la figura *retórico-poética* de la marginalidad es la que define mejor este estado de fricción de la frontera. Esto implicaría el análisis de la realidad de estas mujeres en su posicionalidad forzada al margen desde un mapa *contra-oficial* (la prohibición de la externalidad del poder), el gestualismo de la desinserción (sin anclajes y referencias), que significa “moverse a los márgenes para atravesar esos imaginarios del poder y del deseo” (Richards, 1991, p.109).

De aquí que este trabajo del uso de la costura se vuelve un gesto de la autodefensa que Davis (2004) propone, como un sistema que analiza más la violencia misógina de los sistemas de dominación de raza, género y clase, dentro de una estrategia que pretenda

purgar de nuestras sociedades de toda forma de explotación y violencia, en lugar de un acto de violencia contra el agresor (Colera, 2016).

Simbólicamente la costura es una herramienta en el objeto textil *Frontera* que actúa como disruptor de las convenciones sociales, con una fuerte asociación a las mujeres. Que, siendo aún parte de la esfera doméstica, esta experiencia de la textilidad, transmite un mensaje que involucra de alguna manera el confort de lo maternal, pero también la pérdida de ésta, y consigo, una redefinición de sus nociones patriarcales (Hobbs, 2001).

## **2.5 La costura, evidenciando la frontera como una historia de identidades**

Pareciera que *Frontera* engloba distintas estructuras y soportes básicos en el entorno familiar y laboral de las mujeres representadas en esta obra. Si estos soportes se vulneran lo que hacen es detonar nostalgias y pérdidas, lo cual evidencia su especial fragilidad y posible sentido de pérdida, provocado por un sistema hegemónico o asimétrico. Y es que la idea de la frontera tal y como se muestra en este objeto artístico, se aproxima a una retícula de opresión interseccional (multifactorial), en un área de identidades múltiples. Las identidades múltiples son de acuerdo al razonamiento de Díaz H. (2007) una serie de contextos complejos, históricos, que involucran otras culturas que integran la definición de la propia pertenencia, a partir de la lógica de un conglomerado o comunidad salvadora.

Ahora bien, siempre la constitución de una identidad diferenciada y su lucha contra un sistema presentará una tensión. La multiplicación de identidades diferenciadas y su exigencia de políticas de reconocimiento en el seno de la sociedad capitalista, agitará y dinamizará la acción colectiva para adaptarse y lograr ajustes internos (Martínez J. , 2019). El trabajo de la costura a mano, que tampoco es exacto, en el trabajo de Pretiz es una forma de representar esa condición de los grupos de mujeres en la frontera cuyas identidades no son homogéneas, sus sistemas identitarios representados en estas imágenes son campos para una autoreflexión y crítica. Son múltiples y con esto ese *nosotros*, incluye capas y



contrapesos que contribuyen a sostener y dar sentido a su adscripción cultural (Díaz H. , Elogio de la Diversidad: Globalización, multiculturalismo y etnofobia, 2007, p. 143).

Y este proceso es transcrito en la propuesta textil en estudio bajo lo que se podría denominar lo *icónico-jeroglífico*. Una herramienta de reconocimiento, un uso de las imágenes cargadas de un potencial alegórico, un lenguaje de subversión política desde la clandestinidad y un lenguaje como revelación constitutiva del saber de la comunidad con un discurso figural que apela a la vista de *quien sabe ver* (Brea J. L., 2010). De alguna forma, el trabajo del consecutivo de imágenes y la costura como forma de adosarlas en el sustrato textil, hace referencia a una sucesión de escenografías, que parecieran recuadros de una devoción. En este sentido, ya Derrida hacía su referencia a los *regímenes de creencia* que disfrutaban los objetos en el proceso visual para la construcción sociocultural del *ver*, de la *fuerza de la creencia* y su ímpetu contenido sobre lo que puede *hacer*:

“Ese saber es de un orden que se transmite y se propaga propiamente a través de un tipo de discurso figural que, aun estando perfectamente a la vista -de quien sabe ver-, permanece sin embargo, oculto a la vista del poder que vigila” (Brea J. L., 2010, p. 33).

Por tanto, la conexión de esas imágenes que componen la idea de la frontera y la condición de las mujeres en esta franja, vienen a ser una apropiación de recursos escópicos y figurales en los que reside la fuerza política para construir un discurso que pueda visibilizar una historia humana. Los pequeños relatos, pensamientos y acciones contenidas en las imágenes concatenadas, describen esas singularidades propias del ser humano que a pesar de surgir de una condicionante regional, se dan tanto en lo colectivo como en lo individual. Son relatos que contribuyen a la comprensión de una realidad o modelo de realidad representada.

Y para una mejor comprensión de este proceso se recurre a la aguja, que escribe y cuenta desde la naturaleza propia del bordado, la violencia que en el ejercicio de traspasar la tela, simboliza también una historia que se define como “una verdadera voluntad de

cambiar lo asumido por cierto y componer una nueva perspectiva a partir de nuevos y pequeños tejidos-discursos” (Sarlo, 1997, p. 219).

El valor de esa historia recurre a una serie de escenografías que hacen del orden de lo visible más allá de lo decible, un objeto de mostración que llama al reconocimiento de lo evidente: una regulación del imaginario público.

Y entre este constructo de multidiversidades y esa mostración de las escenas de su condición, *Frontera*, apela a la potencia política de la comunidad. Cada escena incorporada en el conjunto figural de la obra hace un clamor a que los distintos sistemas de opresión traten de expresar un deseo de emancipación. Los procesos fronterizos y conexos a la idea de globalización no pretenden en ninguna medida una homogenización y hay construcciones identitarias que podrían iluminar alternativas de autonomía ante estos instrumentos de poder. En este sentido podríamos interpretar que este objeto textil y su figuralidad plantean una “lucha a favor de la preservación de las diversas formas de la comunidad humana y de los valores solidarios que estas colectividades tienen” (Díaz H. , *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*, 2007, p. 146).

Por tanto, si la frontera es un asunto de la modernidad, implica un interés en el colapso de la idea de comunidad, lo que pone en peligro la sostenibilidad cultural y da pie a comunidades volátiles, promovidas por la globalización y el neoliberalismo, lo cual urge de recrear desde otra modalidad de comunidad. Una colectividad que según Díaz H. (2007), debe fundarse en tejidos y nexos sociales con alguna referencia territorial o enraizamiento local que construya además de identidades sólidas, proyectos comunes de alcance social.

## **2.6 Materialidad simbólica (el plástico y el textil)**

Uno de los aportes de esta obra es la mezcla de su fibra plástica y su fibra textil, la textilidad y el polímero no vienen juntas enunciando un antagonismo, sino más bien un

principio de realidad sobre el desinterés del cuidado del ambiente, como el desinterés de las poblaciones vulneradas.

De acuerdo a un estudio realizado en el año 2011 en torno al uso de las bolsas plásticas en plantaciones de banano del territorio indígena *Bribri-Cabécar*, dos de los problemas principales detectados son la contaminación con el ingrediente activo de la bolsa (en este caso clorpirifos) y el humo producido al quemarlas.<sup>14</sup> Aunque la obra no nos revela la relación entre los personajes de las imágenes con este tipo de materiales tóxicos, esa toxicidad, es un elemento que la artista ve simbolizado a través del uso del plástico y si a esto le sumamos toda la situación de vulnerabilidad y miedo del estado de frontera, estamos ante una materialización de la misma.

Y aunque no es de interés profundizar en este aspecto científico de la toxicidad, si es pertinente resaltarlo en tanto que Pretiz une estos dos sustratos (plástico y textil) dentro de su obra como un afinamiento de antagonistas o contradicciones que transmiten un significado desde los componentes de *imagen-materia* (objeto-soporte) que ya no viven en el presente, sino que traen el pasado, traen memoria (Brea J. L., 2010).

El objeto textil en sí mismo depende de cuánta intención original lo sostiene en su espíritu artístico y de cómo se transmita al espectador procurando el acierto a través de la ejecución de su material (Buszek, 2011). He aquí una de las cualidades que el trabajo manual aporta desde su materialidad y es la honestidad en sus tratamientos, y la reflexión de la artista que trata de encontrar esa visión interna para propiciar y hacer manifiesta su visión de mundo a través del contacto de las materialidades entre sí. Pero por otra parte también el plástico nos presenta ese escenario de esa realidad sorda y descontrolada por producir, sin importar esa necesidad humana que está siendo vulnerada desde la hegemónica idea de la frontera.

---

<sup>14</sup> El compuesto organofosforado, clorpirifos, es considerado un insecticida moderadamente tóxico utilizado en amplia variedad de plagas y cultivos. Para el año 2002 EPA (Environmental Protection Agency, Washington D.C.) prohíbe su uso y al mismo tiempo la RESSCAD (Reunión del Sector Salud de Centroamérica y República Dominicana) sigue la misma restricción. (Carranza, 2011, p. 14)

Esa forma expresiva que proviene del análisis de la artista asume una función protagónica al generarse esas posibilidades físicas desde la realidad de sus protagonistas. La evidencia física integrada a *Frontera* es a su vez la incorporación de los elementos gráficos que dan fe de la textura de una evidencia, que es traída desde la experiencia de la finca de banano, por medio del plástico, como es también la memoria de una constante que inunda simbólicamente los espacios y los contamina, o más bien los ahoga. Ese relato es más una búsqueda de sentido, latente dentro del objeto físico como entidad centrada en una función que desde el aporte de su proceso artesanal de forma matérica y física le devuelve al trabajo de la costura y de la aguja, una estructura más allá de la simple apariencia de una confección convencional textil. El objeto retoma la función del arte desde la materialidad artesanal tanto en la construcción, como la conjunción de sus materias primas. Y ese vínculo entre lo físico de la obra y, además, su visualidad, debe abordarse como la confluencia de sus diferentes expresiones objetivas y subjetivas del mundo. *Frontera* no divide, sino que une y lo hace desde esa estructura básica y funcional de la costura, que incluye la utilitariedad. Una perspectiva que, según Risatti (2007) al recurrir al pensamiento de Heidegger, afirma que “el atributo de las entidades físicas materia, forma y acto formativo, aseguran entre sí una armonía con la funcionalidad, indistintamente si es arte o artesanía” (Capítulo 2, Sección 13, par. 4).

Esa energía matérica, que unida con el trabajo de la costura exterioriza el acto constructivo de una política del miedo que, desde la lectura de *Frontera*, agita la imagen como presencia simultánea de lo real y lo irreal. Establece vasos comunicantes que logran la penetración de una naturaleza de la imagen a partir de material aportado y que ha sido recolectado en la verdadera naturaleza. Ciertamente la base de la obra en cuestión proviene de una base artesanal, pero como insiste Risatti (2007) son sus componentes los que dejan preguntas abiertas, a partir de la riqueza de la interacción de materiales antagónicos, inicialmente concebidos con una finalidad utilitaria.

Esa unión entre plástico y textil aporta un valor más para la reflexión, pero es a su vez una contraposición, un mosaico de diversidades, que muy en paralelo al pensamiento

de Derrida, son distinciones. Sí más pesadas, más profundas y que desde una perspectiva deconstructiva intentan descifrar los límites que, como materialidades y conceptos diferentes según el punto de vista de Veléz (2008), tienen márgenes como las de un libro, anotaciones propias, un límite que esconden bajo la máscara de la identidad de su propia diversidad y diferencia.

La contraposición de estos materiales es ante todo una exaltación expresionista vivencial que sobrecarga las formas de violencia emocional y gestual, cuyo propósito desde el aporte de Fevre (2008), es un propósito de protesta social, una manifestación neobarroca cargada de mestizaje con un desborde caótico, con excesos y sobreacentos. Una utopía que busca el encuentro con la identidad. Y esa búsqueda de identidad es interpretada por la escogencia de materiales de la artista, reflexiva y pensada. Una contraposición que es propia del ícono y que integra su acto de presencia a través del conjunto de elementos desde un claro principio de comunicación artística. Una identidad que desde la materialidad busca perpetuar esa experiencia de la memoria, desde la exigencia íntima de la intensidad de lo vivido (y sobrellevado), con la fuerza de una singularidad que se considera absoluta: la memoria de todos (Brea J. L., 2010).

Portadoras de un potencial simbólico en el escenario estricto de la estructura estética fortalecida por el sistema de las Bellas Artes, la importancia de la destreza y el rechazo de las formas tradicionales hacían de la función algo imprescindible. Aun así, la propuesta de Pretiz es una participación abierta dirigida al empoderamiento de un paradigma cultural que puede considerarse fuera de la norma, pero con una clara intención política. Es *Frontera* posiblemente, un ensamble de imágenes que articulan su figuralidad para crear la narrativa de una voz que claramente increpa una actitud de cambio social y cultural. Pero también se trata de un recurso de movilización colectiva e individual que en sí mismo “contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales” (Castro, 2018, p. 17).

Por lo tanto, confluye en esa unión de materialidades no afines entre sí, los eslabones multisignícos en torno a la condición de las vidas de las mujeres indígenas, en

situaciones límite de las zonas bananeras de la zona sur costarricense y el área panameña. La textilidad multidimensional de la obra propuesta, ha transformado las marcas populares de la calidad de la artesanía en arte, a partir de una autoconciencia que “la aleja del plano de la mera realización óptima (o de la utilidad) para llevarla al plano de lo significativo” (Shiner, 2004, p. 376).

Y desde este plano de lo significativo se instrumentaliza. El sugerir la obra como instrumento nos indica que es un interlocutor resultante de estructuras colectivas, relaciones e interpretaciones económicas y culturales, que la artista consideró conceptualmente con “un trabajo más allá de cualquier egocentrismo ilusorio, y capaz de designarse como un sujeto creativo y establecido” (Ruesga, 1999, p. 99).

En este sentido Ruesga (1999) anota que cuando el artista busca esas formas y tipologías de cultura y arte popular abre nuevas fronteras críticas al discurso cultural dominante en favor de expresiones culturales alternativas al modernismo institucionalizado. En *Frontera*, no solo se establece un frente o bloque del textil que asume esta posición de ruptura, es que es un relato que desgana realidades que no serán visibles de otra forma.

No podemos olvidar que el textil es una estrategia táctil cuya exploración nos trasporta a umbrales que conectan al mundo y al cuerpo desde esta materialidad. La sola amenaza de la contaminación con el plástico, el arduo trabajo de las mujeres en las fincas, sugiere un extremo o margen del cuerpo como un lugar de vulnerabilidad. Como mencionamos antes, la pregunta queda abierta ante una realidad explícita de que los textiles acuerpan complejas y dinámicas relaciones de poder, género e identidad (Lane, 1999).

Finalmente podemos considerar que si bien es cierto Pretiz no apunta a demostrar la rigurosidad física textil desde la materialidad de *Frontera* (como objeto funcional o como objeto artístico), explora la connotación histórica en el que se produce y sus enlaces con el tiempo, la gente y su memoria, como parte de una discusión o debate colectivo (Ruesga, 1999).

## **2.7 Lado B: la imagen del laberinto simboliza la confusión del límite, la estructura del diseño textil y el ensamble escultórico de Loida Pretiz**

Una vez tratadas las posibles consideraciones y condiciones que conforman la idea de la frontera, en su aplicación específica a la obra de Pretiz, podemos adentrarnos a una exploración profunda de la segunda cara de su propuesta, la cual nos aproxima a una especie de diseño que nos transita por la idea del laberinto y la costura, como narrativas de tiempo y refuerzo de la memoria de una realidad.

Frontera es un textil contemporáneo, estamos ante la presencia de un patrón multidimensional que recoge materiales y memorias para generar un nuevo anudado o un uso distinto de la fibra, el hilo y la aguja.<sup>15</sup> Se recurre así a la definición que subyace de manera más inmediata en lo que al textil se refiere y esto implica el amarrar, anudar o sujetar fibras de materiales diversos, de forma tal que puedan desde una secuencia repetitiva, crear una serialización o extensión que vaya uniando otras, hasta lograr una retícula o tejido con una finalidad específica y enfocado en el interés de este objeto, de resistencia.

Por otra parte, el laberinto como recurso semántico y como estructura contenida por la puntada o la costura, que es para algunos la interpretación de una práctica subversiva. Mucho de la costura doméstica de las mujeres, resultó imperceptible para quien no la conocía (hombres principalmente). Fueron lenguajes subversivos e invisibles que fueron muy sutiles en esa historia doméstica de la puntada femenina (Emery, 2017).

*Frontera* no presenta una puntada o costura autobiográfica, pero si presenta un intrincado proceso de condiciones y acontecimientos de *otras* a través de esta práctica.

---

<sup>15</sup> El glosario del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile presenta una definición del arte textil muy adecuada en la que se refiere a objetos realizados con fibras naturales o sintéticas mediante diversas técnicas de tejido o hilado como el anudado, trenzado, torcido o bordado, que se entrelazan entre sí o cohesionan a una trama o tela formando una unidad. En algunas ocasiones el tejido puede ser elaborado con la ayuda de una estructura, por ejemplo, un telar. (Artistas Visuales Chilenos)

Visibilizar el discurso de la otredad vulnerada, cuando este recurso (discursivo) no tiene acceso para ser levantado y hacerse evidente es hacer una reescritura. El tejido de lado *B* de la obra es esa síntesis y abstracción que se acerca de un modo al recorrido de la mirada que al mismo tiempo es aguja que reescribe, con una autonomía de sentido, un camino que no mira la frontera en sí misma, como una salida definida, sino un trayecto confuso o laberíntico.

Desde otro ángulo, hay que anotar que la costura que Pretiz aplica dista mucho de la intención dócil que tenía antes de la segunda mitad del siglo XX, dirigida a demostrar la virtud y el sometimiento. La pieza articula una especie de unión de arquitectura, escultura y pintura, muy referenciada a ciertos ejercicios de la Escuela Alemana de la Bauhaus y su concepto de *construcción*. Este superaba el uso de la aguja desde lo convencional para irse hacia la fascinación y estudio profundo del material específicamente. Desde esta perspectiva y devolviéndose a las ideas de Walter Gropius que la dirigió en sus años más espléndidos (1919-1928), pareciera que esta textilidad laberíntica tomara prestado el sentido práctico de dicha escuela en la cual se hacía florecer el arte a partir de la liberación de un espíritu que provenía directamente de la base de la artesanía (Larrea, 2007).

Esa misma base del florecer abarca el concepto del laberinto que *Frontera* propone, es un símbolo que va más allá de la espiral. El refuerzo de patrones con esta referencia mencionada (la espiral), hace posible que la obra se realice a medida que se teje. De ahí que como argumenta Larrea (2007) “no se puede ver entera hasta que se acaba, se enriquece el trabajo del fragmento al mismo tiempo que se debe tener en cuenta la composición global.” (p. 364).

Ahora bien, en la construcción del textil y su estilizado laberinto, esta estructura sugiere una escritura subversiva de realidades y una transferencia de orden estético, en lugar de una ornamentación auto justificada. Su diseño aproxima la intención del bordado más hacia una escritura, que implica una costura utilizada para documentar simbólicamente, los destacados asuntos de interés sobre un grupo de mujeres, en una región



localizada en la ambigüedad de una imposición fronteriza. Esto puede asociarse, como práctica subversiva donde la costura incorpora un método artesanal en el que se sueltan la imaginación y la reflexión, sobre realidades planteadas en cierto contexto (o activismo) para ser transformadas (Arnold, 2015). En cuanto a la transferencia de orden estético, se verá (más adelante) cómo la formación escultórica de la artista, se traslada y anuda como un textil en una reinterpretación del laberinto, lo cual sujeta un patrón estudiado y definido que incorpora estas nuevas preocupaciones sobre el límite o la frontera.

La estructura laberíntica sirve de escritura reveladora que afina un abordaje del textil como texto, y como una estructura semiótica que refuerza su significante verbal no desde fuera sino desde lo interno, lo vivencial, una especie de trasgresión de la regla ya que toma a su cargo como anota Barthes R. (1994) “un lenguaje que no estaba previsto (p. 218). Y si esto es considerado un texto, el tipo de escritura que se redefine, se aproxima a una escritura desde lo natural, más que desde lo convencional, para expresar la condición de la idea de frontera. Aquí podemos adicionar el aporte de Arnold (2015) en torno al pensamiento del textil que como documento nos permite amarrar un tipo de reescritura sobre la realidad desde una escogencia más amplia que la escritura convencional:

“Debido a la misma textilidad de su manufactura, la tejedora, al manejar el textil emergente, genera una extensión material de la malla de interconexiones que ella está manipulando (y pensando lo conectivo) en su intento de entender y trazar entre las cosas.. (Arnold, 2015, p. 59).

El laberinto de *Frontera* es entonces el artífice no solo de una escritura reelaborada sino que es una trama metafórica de significaciones plenas en construcción, superficie y material, cuya costura solo puede separarse al desenmarañar la obra en su totalidad. La estructura fundamental establece el orden geométrico, asegura gestos de color, variaciones en el modelo y al final la unión de los hilos en el tejido remplazan el lenguaje escrito, “para registrar los acontecimientos y preservar la información” (Pau-Llosa, 2000, p. 160).

Desde esta perspectiva del registro, el entrecruce textil de estas estructuras son esenciales a partir de la coordinación y la intermediación de la tejedora con todos aquellos elementos de su entorno. Por lo tanto la labor de la artista en este sustrato matérico de la

textilidad, no es solo la de externalizar un soporte a modo de reflexión sino una extensión técnica de la mente, el cuerpo y los diseños, que evidencian y documentan los procesos que alimentan el propio imaginario (Arnold, 2015).

La costura como práctica artesanal que hace surgir el laberinto, en sí vuelve a ser una construcción autoconsciente, que se trasciende a sí misma para ser algo más allá de ese criterio que las Bellas Artes le otorgó al inicio, como subordinado a la idea de *Arte*, supeditado únicamente a lo funcional y lo doméstico. *Frontera* ha recurrido al material histórico con el propósito de la protesta social, la lucha ideológica o la vivencia afectiva-existencial que carga formas distorsionadas, forzadas desde una violencia emocional y gestual que se torna en un expresionismo neobarroco, una manifestación cargada de mestizajes diversos en pro de una utopía (Fèvre, 2008).

Ese laberinto lleva consigo el acertijo de la pregunta de quiénes somos y esa pregunta básica es una constante para establecer un principio de identidad, pero que este subyace con la carga de una herida. Si bien el miedo o el trabajo del odio, están determinados por la subjetividad de su discurso, como política cultural estructurada y establecida, acechan la experiencia de las mujeres en la frontera, lo que da paso también a la cultura de la herida. De acuerdo con Ahmed (2004), lo que fetichiza la herida como prueba de identidad, es consultar las historias de dolor y su negativa a escucharlas, lo que hace que ese daño a la persona actúe como fundamento no solo para una apelación, sino como autoafirmación de identidad (reacción contra la herida) como una base política que fusiona la verdad y la injusticia en contra de los procesos en los que se lastima a otros (Ahmed, 2004).

En este sentido la subversión de la aguja a partir de la textilidad artesanal reescribe la esa idea de la herida e intenta una aproximación posible a la identidad o autoafirmación que el laberinto intenta resolver, a partir de una escritura no convencional. Es así como se posibilita la articulación de un plano que estructura la vida corporal de las historias, se interconectan, pero esa idea forzada y hegemónica de la frontera es a su vez, la marca que ha herido a los otros u otras. La fuerza narrativa del laberinto y la aguja remarcen los signos

del desencanto y la resistencia. Como Shiner señala (2004), el restaurar el sentido de los artesanos consistía en desarrollar el simple desempeño de lo cotidiano, como un sueño por conseguir restituir la relación con la aislada obra de arte.

*Frontera* es un trabajo minucioso y delicado, una escritura diferente, apuesta desde un centro el hacer y deshacer del textil, un dispositivo de salida al modo de laberinto griego propuesto por Ariadna ante Teseo desde un ritmo productivo que se opone al desgarramiento tanto como a la ruptura y que repara, o reúne, dos partes separadas. Se trata de que ante la herida del dolor y la fractura de la frontera, la división y la confusión, se surce o se repara, se sale del laberinto. De esta forma la escogencia de estas estructuras de diseño y sus colores, hace una referencia al estilo de la *mola*, propia de la zona fronteriza en cuestión, ante todo en la linealidad y el constaste de los colores.<sup>16</sup>

La grafía escondida del tejido hace que el color interior se exteriorice sobre la pizarra que ha sido patente por ese marco de signos, serializados desde la diferencia y la repetición, en una aproximación muy sugerente del estilo *Cuna* y se acerca a la anotación de Marta López (1994) en *El textil como escritura y el orden femenino*, “están hechas con la materia del tiempo que palpita en el frescor del arte Cuna, oficio femenino fundamental que brota del contacto y mantiene toda su vitalidad hasta ahora” (López, 1994, p. 97).

Por tanto el laberinto propuesto en esta obra textil ha sido un medio facilitador que complementa su lado A (o frontal), con la clara intención de evidenciar su contenido en una estructura dual. Por un lado desde la razón estructura y documenta la condición de la mujer de la frontera, y el lado B (reverso) estructura una estética-artesanal, que hace referencia a

---

<sup>16</sup> De acuerdo a Chaparro (2013) “*Mola (bajo la forma contraída mor; en plural, molakana) es el nombre dado por los kuna a cualquier pieza de tela y, en un sentido propio o metafórico, a toda materia que recubre, a toda vestimenta*”, consiste en la unión de dos o tres telas unidas por medio de hilo y aguja y una ha sido troquelada con tijeras para lograr contrastes entre sí. Los colores favoritos son amarillo y negro lo que depende de la cantidad de colores. Hoy día la paleta incluye hasta doce colores y aunque la mayoría de mujeres lo cose a mano también se hace a máquina, ente los motivos de diseño inicialmente lo comienza una figura y situación, pero se impone la abstracción a partir de ciertas constantes lineales. Como apunta Chaparro (2017) “El carácter fuertemente simbólico del diseño, la estructura mandálica que logra a través de la abstracción, la variación constante de temas y motivos, pone en evidencia la magia de la nueva escritura ‘sobre tela’ ocupada en figurar las cosas del mundo y dejar constancia de la tradición mítica” (Chaparro, 2013, p. 12).

la idea de subversión desde el uso de la aguja y la resolución del laberinto. Pero además un abordaje que da posibilidad de una narrativa compuesta entre la relación del textil y la autoafirmación de una realidad. Una escritura distinta porque desde el tejido y la costura se expresa una esfera de sentidos, donde el tacto lidera una transformación con la alteridad de la aguja, un intervalo que convalida la palabra y la idea, como fundidas en una misma locomoción (López, 1994).

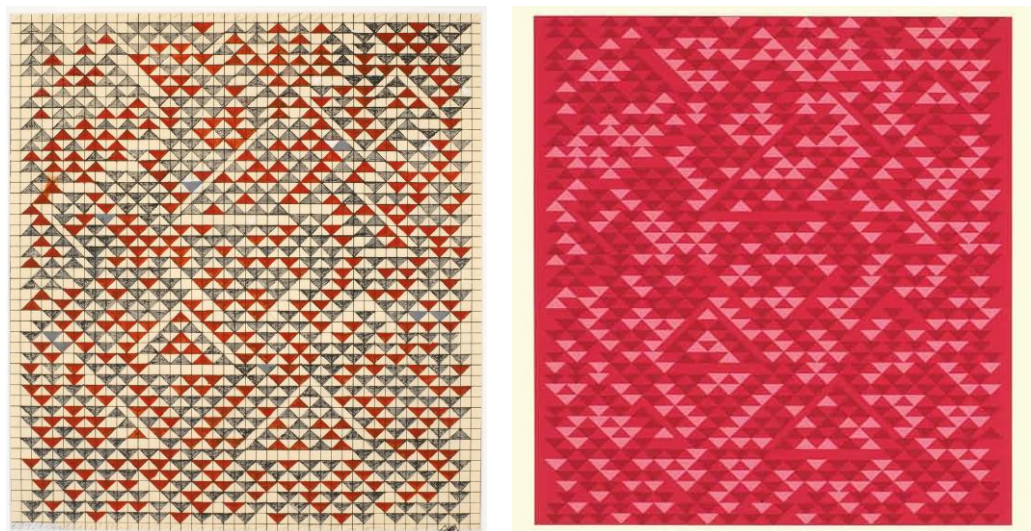
*Frontera* en su lado *B* utiliza así un lenguaje sin palabras como preludeo de una alternativa de comunicación posible para crear una voz autorepresentativa de una identidad (la de las mujeres) que es sometida a procesos capitalistas, a modo de una puntada ahora engrosada para dejar de ser indetectada o invisible (Emery, Cut Cloth Publication Essays, 2017).

## **2.8 El ensamble escultórico: equilibrio entre la línea y el hilo**

Para el año 2009 y 2010, Loida Pretiz asumía el compromiso de preparar exposiciones de arte distintas, la primera en la ya desaparecida Galería Joaquín García Monge del Teatro Nacional con el nombre de “*Memorias de la Madera*” (Chinchilla, Concierto de maderas, 2010) y la segunda en el Centro Cultural de España donde realizó una muestra denominada “*Se vende*”, una alegoría del Mercado Central de San José, con la que gana el premio Nacional Aquileo J. Echeverría de ese mismo año (Barrantes, 2010). El textil *Frontera*, esperaba aún su turno y una gran influencia formal del mismo, se deriva de los ensambles escultóricos ya existentes en la extensa trayectoria de la artista. Formalmente, la estructura de la tridimensionalidad queda expuesta en la textilidad, se apropia de ella. Posteriormente su estrategia se enfoca en el cruce de posibilidades técnicas y estéticas del trabajo del oficio artesanal textil. El equilibrio, armonía y sutileza de la técnica, serán soportes para lograr una lectura visual diferente del bordado el cual reescribe esa narrativa en torno a las condiciones específicas este grupo de mujeres en la frontera.

Característica básica del arte textil son los patrones que son definidos como:

“Estructuras basadas en la repetición de módulos, realizando configuraciones mayores, es decir, se produce una ornamentación basada en la repetición de módulos. Para generar un ritmo modular, evidentemente debemos tener una estructura hecha a base de módulos y estos módulos dispuestos convenientemente formando una rejilla ornamental. Se realizan pequeñas formas modulares u objetos a través del procedimiento que se disponen convenientemente, en base a un patrón o estructura que ornamentan el conjunto” (Magán, 2015, p. 390).



**Figura 11:** Anni Albers, (izquierda) estudio para tapiz para el Hotel Camino Real 1967, México, aguada sobre papel cianográfico (fotografía de Tim Nighswander / Imaging4Art) y su elaboración final (derecha) en un, a serigrafía, 23 1/2 × 22 ". © The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), Nueva York / DACS, Londres / VG Bild-Kunst, Bonn

Retomando de nuevo el ejemplo de Anni Albers basado en el sistema de la escuela de la Bauhaus, ya mencionado por Hermanson, Otto, & Daffner (2016), esta artista hizo propia la filosofía de Paul Klee (su maestro) en dos vertientes, “la multiplicación y la polifonía” (Anger, 2007, p. 132).

El aporte de Annie se basa en cómo sus apuntes preceden a las formas textiles que integra en sus trabajos. El interés de Walter Gropius al tiempo en que Anni era estudiante de la Bauhaus, radicaba en la intencionalidad de las formas surgidas de los procesos artesanales, que estaban por encima de una finalidad por el producto acabado. El enfoque estaba finalmente en la producción y distribución igualitaria de la forma (multiplicación) lo

cual daba lugar a la unión del arte con el diseño (polifonía) según argumenta Aguirre (2017).



**Figura 12:** La obra *Memoria IV* (2009) al lado izquierdo es un ejercicio formal que antecede y preavisa ciertos elementos con el Lado *B* de *Frontera* (imagen derecha) que fue realizada dos años después de esta muestra con una estructura similar incorporada en la obra textil.

Cuando vemos el plano y la forma de las obras tridimensionales de Pretiz, que anteceden al lado *B* de *Frontera* (imagen derecha) y en síntesis a la composición general del proyecto, se deja ver esa preocupación de polifonías y mutiplicación a partir del traslado que se hace a la costura de sus estructuras escultóricas. Aún en su tridimensionalidad, cumplen con los patrones de trama y urdimbre, pero sobre todo y similarmente, a los apuntes de Albers. Pretiz dibuja y delinea los planos con sus esculturas y ese trabajo es el apunte de un textil con patrones específicos que se ensambla para materializar ese ejercicio sintético del laberinto ya enunciado en su obra tridimensional.



**Figura 13:** Las obras *Barrio 1*, ensamble en madera policromada, 2011 (izquierda) y *Corazón*, ensamble en madera y policromado (2012), *tejidos pictóricos* a partir del ensamble tridimensional mixto.

En el caso de *Barrio 1* y de *Corazón* se premoniza la estructura del laberinto. Un símil del tejido como referencia al uso de la aguja que extiende el hilo como se extienden esas retículas de los ensambles escultóricos. Y los entrecruces, no son más que eso, toques de color que por repetición, interrupción, desplazamiento, reflejo especular o rotación, construyen esas complejas distribuciones que son absorbidas en el textil liberando la aventura de la línea sobre el plano y creando una dialéctica que “auguraba una dialéctica que afortunadamente, y para goce del espectador, permanece irresuelta: esto es, el dualismo de la tejeduría entre arte aplicado y arte independiente, o autónomo” como afirma Aguirre (2017, par 3).

Pretiz libera la línea y además deja que sus ensambles muestren la estructura como una problemática conceptual interna. Se podría entender que como el sistema de Anni Albers aplicado desde su telar, el textil debe aportar un aspecto esencial para integrar su práctica artesanal con un criterio más abierto en relación con lo que la institucionalidad del arte exige ya que “los tejidos ejemplifican una fase superior de la *techné*, y desvelan las sutiles relaciones entre el anverso y reverso, urdimbre y trama, abstracto y concreto, visual y táctil”, como ya ha explicado Aguirre (2017, par 4).

Enmarcaremos esta interpretación de la *techné* desde el planteamiento aristotélico, el cual no se refería a la creación de objetos en común, sino a la capacidad o la destreza humana del artista artesano, para reunir diversas categorías del arte y no solo una única (pintura, escultura, poesía), “eran al mismo tiempo imágenes y al mismo tiempo objetos sin distinción entre sí” (Shiner, 2004, p. 47). Por tanto diferenciarse de la *techné* implicaba que *Frontera*, desde su trabajo de costura en el lado *B* no hace una referencia ornamental o sometida a los valores decimonónicos del textil (de las buenas costumbres) sino que en sí misma la pieza se “subsume a un arte en proceso, salido del empleo ecuánime de técnica e inteligencia” (Aguirre, 2017, par 4).

En la lógica del parérگون (lo que está fuera del marco) de Derrida, el proceso deconstructivo pone acento a disolver la lógica de lo que sucede entre el adentro y el afuera de la obra, “trata concretamente de convertir en extraños los elementos que la tradición filosófica occidental nos ha habituado a considerar como obvios e incuestionables” (Hernández N. , 2013, p. 9). La costura por su parte viene a visibilizar una ausencia, y es en esa tradición silenciosa e invisible del hilo que *Frontera* propone, supera su dominio y lo resignifica desde un criterio heterotélico (externo a sí mismo), su condición limítrofe dada.

Y en cuanto a inteligencia, podemos referirnos a un sistema con presencia de imaginación, originalidad y autonomía, propia de nuestros tiempos para la idea que manejamos sobre ese artesano-artista, y no solo el practicante diestro y habilidoso como lo indica Shiner (2004).<sup>17</sup>

Podría decirse que Pretiz hace una aproximación al ejercicio de la Bahaus, a través de esa conjunción de forma, producción y experimentación. La resultante de estas dinámicas se presenta a través de una descripción propia que hace Albers desde su

---

<sup>17</sup> Aristóteles plantea la situación del arte productivo (*techné*) y la sabiduría ética, por un lado, en el primero el artesano se considera como practicantes diestro y habilidoso “con la destreza de hacer algo bajo la guía de pensamiento racional”. Pero la *techné* en general no era considerada tan estrictamente racionalista, el artesano no era solo técnico, sino que incluía una dimensión del acto espontáneo. En el aporte de Jiménez (2002) Aristóteles agrega que ese razonamiento productivo puede producir algo que puede ir más allá, que no se encuentra en la naturaleza, el género humano dispone así de la *techné* y del *logismós*, por un lado la vertiente de la razón productiva (la técnica) y el puro razonamiento (teórico o el de la filosofía ciencia) (Jiménez, 2002, p. 55-56).



experiencia con el maestro Paul Klee, quien ve en sus métodos creativos formas de crear basados en principios de realidad de la forma: repetición, desplazamiento, reflejo y rotación (Anger, 2007). Un acercamiento interesante en el abordaje de *Frontera* es una consecución de ese método creativo que surge en los ensambles escultóricos, los que son traslapados a la fibra desde un proceso de desplazamiento de la escultura en un tejido pictórico que hace “visibles las visiones secretas” como diría Klee a Albers, (Anger 2007, p. 131).

Finalmente podremos constatar en la elaborada costura del laberinto o lado *B* de *Frontera*, una abstracción bidimensional o una posible vista frontal de uno de estos elementos escultóricos de Pretiz. En particular une en tensión esa relación entre tiempo, imagen e historia que según Moxey (2013) a la hora de recurrir ante las reglas de difusión provenientes de las culturas dominantes, hace que se soslayen las historias y que la heterocronía (cuando la temporalidad local ha sido marginada y mal entendida por el colonialismo occidental), sugiere que “no existe una jerarquía natural de los tiempos, que las desigualdades que informan las relaciones de poder entre las culturas no son fijas ni definitivas, sino que están siempre desplazándose y cambiando” (Moxey, *Visual time: the image in history*, 2013, p. 174).

Pero este cambio, es representado en ese hilo utilizado en cada costura, que deja un recorrido en el tejido que le permite a la construcción seguir un camino independiente desde un apoyo muy armónico. Toda la fuerza de simbólica contenida en esta imagen de la textilidad, proviene de hecho de su misma especificidad técnica y singularidad “ellas veremos, son traídas al mundo para, también, prometernos singularidad – y solo porque ellas resultan tan irrepetibles, porque están en el mundo como objetos tan únicos, tan ajenos a número o a seriación, podían hacerlo” (Brea J. L., 2010, p. 16).

Para el arte textil, la domesticación a partir de las exigencias de la estética como disciplina y técnica, fue esquivada en favor de la posibilidad de ser subversivo. Si ciertamente el arte tiene un contenido ético y político, la singularidad de *Frontera* podría ser causal de afectación de una estructura de poder a través de lo que podríamos denominar *mensaje artístico*. El impacto de este mensaje está en la transformación interdisciplinar y en el

análisis. En definitiva, aunque ninguna ideología resuelve la tensión dicotómica entre la liberación del individuo (mujeres de la frontera) y la sumisión social, es la actitud del arte (no la disciplina artística) la que aporta una nueva forma de ver y actuar, tanto para visibilizar y generar más individuos concientes (Camnitzer, 2008).

## **2.9 Frontera: un tejido interseccional ante la mirada eurocéntrica.**

En el contexto de la textilidad o cultura textil, mencionada estratégicamente como una práctica local de la Bienal de Kaunas Lituania, se establece un proyecto más amplio que solo repensar la forma de hacer textiles desde enfoques artísticos tradicionales, es una plataforma de diversificación y transformación de lo convencional con miras a públicos diversos. Esta proyección cultural del año 2011 quiere acercarse a dar mayor realce a los intereses locales y dirigir una mirada acerca de la riqueza de las realidades humanas en su complejidad, en un claro interés por expandir la percepción del término *cultura textil* hacia temas que rodéen la motivación social (Vitkiene, 2011, p. 14).

Ante esta mirada y de forma muy adecuada, la propuesta Frontera establece un mapa de condiciones y situaciones que no solo ve esa preocupación por las situaciones humanas o la simple maravilla sensorial de la cultura textil. Al ser este proyecto un textil con características particulares, propone más allá del espacio de la utilidad.

El particular formato de estandarte de doble cara, es un clamor que revisa históricamente un artefacto de guerra que cumplía una función militar tripartita (García M., 2015, p. 66):

- Ceremonial: decir a los demás quién es quién.
- Práctica: identificar a los miembros del mismo grupo o batallón, marca la posición del jefe y sirve de referencia para realizar las maniobras en el combate.
- Espiritual: en la tela se representan los símbolos de aquello que se quiere defender, la razón de ser de esa fuerza.

Simbólicamente el combate por la autonomía y la identidad se manifiesta como condición de un grupo vulnerado que sintetiza ambas formas, para crear un esquema que plantea una preocupación política por deconstruir y provocar procesos heterotéticos (autonómicos) que rompan los dominios y los trascienda (Brach 2018).

La autodeterminación, la visibilización y el acto político serían las conexiones con esa función ceremonial, práctica y espiritual que parten de un devenir (Castro, 2018) que reconoce los aspectos requeridos por el arte en una sociedad para contribuir con un cambio desde la politización del mismo. Un mapa representativo de condiciones y resistencias con la posibilidad de pensar en autotrascender hacia un valor externo más consciente sobre los procesos de autoafirmación y libertad que se alejen de cualquier límite impositivo y determinante.<sup>18</sup>

El pabellón de Costa Rica en Kaunas, Lituania, se encuentra en la sección *The Future* en el que encontramos las propuestas incorporadas de esta investigación. Lo interesante de este apartado es que ya no solo ve la textilidad como una práctica cultural sino como un género de arte, lo que en años anteriores solo se veía como diseño textil básicamente. Por tanto la obra de Pretiz, un estandarte de doble cara, manifiesta una aproximación a un planteamiento de la costura y el bordado, dentro de este certamen. Se enmarca la condición de la mujer en su complejidad manifiesta y su realidad, al enfrentar el poder en todas sus facetas de invisibilización pero sobre todo el de la experiencia fronteriza, que exige una autodefinición personal, social y cultural. De forma acertada el laberinto, casi una escritura textil, narra el sentido de la confusión y el dolor, pero también el de la oportunidad. Este ofrece la salida desde una especie de subversión del tejido como método de resistencia crítica, con miras a complicar el discurso de los agentes hegemónicos y sus ideologías asociadas. El solo hecho de confrontar la mirada europea y su fuerte tradición textil desde una obra con recursos interseccionales (condiciones dependientes de

---

<sup>18</sup> De acuerdo a la exposición de Jolanta Brach, los valores heterotéticos se generan externamente a los dominios propios de dominación como forma autotrascendente, un proceso vivo de alto grado que es a su vez un acto trágico. En este sentido la búsqueda de estos valores es también un acto creador de cultura sin reglas específicas y que puede rebotar con la búsqueda de los mismos contra antivalores o pueden resultar inadecuados a los objetivos propuestos de trascender.

la situación geopolítica, étnica, género, entre otras), hace visible una situación transversada por los esquemas de poder.

La cultura de la textilidad, junto al mapa de la condición de este grupo de mujeres en la frontera y el proceso de la resistencia, son los aspectos neurálgicos que entrecruzan los tejidos que componen la diversa fuerza interseccional de *Frontera*. La interseccionalidad es otro tejido de procesos de inequidad que deja reflejar los aspectos disímiles que elaboran un proceso en el que no se encaja en el enmarcado para un poder hegemónico. Es importante destacar que para pensadoras como Sarah Amed (2004) lo que se establece luego de un proceso de consecuentes formas de inequidad, es la política del dolor (la práctica de lastimar a alguien más), al infringir una herida o lesión (producto de una relación desigual) ocurrida en espacio y tiempo. Dicha herida o dolor no debe ser visto desde el estereotipo femenino como una mercancía (a partir del estatus de víctima), con un desgaste retórico, sino como a una narrativa que garantice la posesión de un derecho.

Esta perspectiva lo que aclara es la importancia de *recordar* y no *olvidar*, para lo cual Pretiz hace este ejercicio enfático de una obra textil que pueda no homologar el dolor sino evitar olvidar el pasado (la herida) para así liberarse de su dominio, como plantea Brach (2018) y Ahmed (2004) respectivamente.

Es importante destacar que esta textilidad se expanda más allá del pensamiento visual, son múltiples las coordinaciones que la práctica textil abarca entre ojos, manos, movimientos corporales y deliberación mental (Arnold, 2015). Por tanto esta elaboración artística es una estructura de intermediación que intenta traspasar a partir de valores creados no pertenecientes a este dominio de la imposición de espacios limítrofes.

Desde el concepto de la interseccionalidad, no solo el género, la raza y la clase permiten analizar estos entrecruces del espacio limítrofe que enfrentan las mujeres. Son distintos los criterios de discriminación que ellas pueden ver contemplados desde esta propuesta para conceptualizar la desigualdad socio-racial y desafiar el modelo de la mujer universal (Viveros, 2016). Si bien es cierto que en Latinoamérica se habla más de un

sistema de opresión cruzada, la interseccionalidad es un punto de entrecruz para confrontar el trabajo de *Frontera* con una serie de testimoniales que desde las fotografías, las materias primas tóxicas como plástico y otros materiales, evidencian los productos de una política sin miramientos específicos a esas necesidades y personas que necesitan protección. El ideal social de la persona, de su familia, “se encuentra amenazada por la existencia de los otros: inmigrantes, queers y otros otros” (Ahmed, 2004, p. 221).

Se trata de un tejido de corte interseccional, que revierte cualquier función convencional por una ciencia de lo artístico, potenciación que Bourdieu llamaría “la relación de la doble estructura” (Bourdieu, 1990, p. 14). La primera estructura articula el espacio de relaciones objetivas entre las posiciones de los responsables de la producción de obras y la segunda estructura, la del espacio de las tomas de posición, es decir de las obras mismas. El mutuo diálogo de ambas estructuras permite pensar en una artista que entreteje diversas constelaciones sociales que abarcan la historia de *Frontera*, pero además, en ese vaivén de pensamientos y realidades, apropia al objeto de la suficiente autonomía, aunque lejos de cualquier aspiración esencialista o universalista como argumenta Bordieu (1990).

Además de este aspecto de la doble estructura, la información permite a la artista establecer su trayectoria y estrategia estilística descrita por la relaciones objetuales que se interrelacionan con la propuesta. Esto da pie para una lectura más profunda desde la interseccionalidad (que amplía los distintos procesos de inequidad, discriminación o sometimiento) dado que no se puede objetar que la postura de la artista es componente catalizador de un cambio que como dice Davis, resulta revolucionario siempre y cuando tenga en consideración la memoria y el terreno de la conciencia (Beltram, 2017).

## **2.10 Rompimiento de dominios**

La comprensión crítica de *Frontera*, es espacio para hacerse acompañar de los análisis interseccionales que ponen de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres, y en segundo lugar,

la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, “porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la *blanquitud*” (Viveros, 2016, p. 8).

Esta ausencia de criticidad y desde la perspectiva de Moxey (2009), da origen a una eficacia *performativa* que impacta en la búsqueda de la producción de un imaginario y su respectiva visualidad, desde un terreno de enorme potencial a partir de la resistencia. Pero también de creatividad, que se enmarca en el confrontativo contexto tanto del poder hegemónico como de la globalidad:

“Nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiados dolorosos o gozosos para recordar. Sin embargo también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras del valor cultural, como focos para la observación del ritual y satisfacen necesidades tanto comunales como personales” (Moxey, Los estudios visuales y el giro icónico, 2009, p. 8).

Dicha propuesta textil es una una propuesta consciente, que plantea una desintegración de dominios al rechazar su pretendida especificidad y pertenencia. Concibe una finalidad autotrascedente (e individual) que puede movilizarse hacia algún tipo de vanguardia que ve más allá de esa estructura absoluta (Brach, 2008).

La propuesta o conformación de un ícono como estandarte de doble cara, resume esa condición del modernismo político que desde su retórica democrática intenta no reconocer los atributos de la expresión individual de un objeto hecho a mano entre las categorías del *Gran Arte*. Sin embargo, a pesar de esas deficiencias tan conexas al sistema de la estética del siglo XVIII, este tratamiento textil podría considerar que “el tránsito entre arte y lo hecho a mano, permanece en un continuum, como polos que se estiran de manera referencial, más no llegan a apartarse” (Buszek, 2011, Capítulo 1, Sección 2, párrafo 11).

Ahora bien, la idea de un dominio por romper, pensando en las condiciones de un estado de frontera impuesto sin miramientos, más la transición entre los polos del arte y la artesanía de la manufactura de la obra textil, permiten un aspecto liberador en la obra de

Pretiz. Desde un interés en el mejoramiento de las condiciones de estos mundos cuyos aspectos limítrofes se vuelven opresores de derechos de las personas, la propuesta establece un arte fuera de la clandestinidad para convertirse en un objeto que debe estimular la educación. Es un esquema que se acerca más aun al arte crítico feminista que como en el caso de los quilts (este proyecto sin serlo) evoca una crítica al mundo del arte desde la visión de las mujeres más allá de su estudio formal dentro del campo de diseño y así “de hecho, parece que, cuanto más nos acercamos a lo que originariamente habíamos imaginado como 'libertad', más nos damos cuenta de que se trata de algo mucho más complicado, de algo con un alcance mucho mayor” (Buszek, 2011, Capítulo 3, Sección 7, para. 6).

Tanto la interseccionalidad como la creación de un imaginario desde la resistencia participan a *Frontera* de una oportunidad única en cuanto su mirada hacia el otro. El enfoque y angulación mismos de las protagonistas de esta historia en la cara A de la obra, no es más que un espaldarazo, no a nosotros, sino a todo ese sistema de opresión en el que se deben autoafirmar. Un sistema que incorpora los criterios base de raza, clase y género que proponen pensadoras como Davis (2004) o que como Moxey (2007) trasciende, cuando la capacidad creativa hace pensar en el objeto desde su naturaleza y estructura como una *presencia* (distante de los sistemas de interpretación), es decir, no como una *representación* (lejano de su productor, susceptible a la interpretación de sus receptores). Un objeto histórico con una cronología a la cual escapa (heterocronicidad) para darle relevancia contemporánea, desde la apreciación de su exterior (en su vitalidad como representación) y en los acuerdos con su “interior” (su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético) como una presencia (Moxey, Los estudios visuales y el giro icónico, 2009, p. 13).

Una presencia que se vuelve un acto o una práctica cultural y política que hace a la visualidad impregnar la posibilidad de percibir la gran importancia de su fuerza *performativa* en su magnificado poder de creación de realidad (Brea J. L., 2009). En este sentido *Frontera* une esas áreas de la presencia, pero también del diálogo, en un espacio del arte que acerca realidades que de no ser así no habría otra forma de materializarlas.

Podría notarse que es una estabilización de otredades que recurren a una convocatoria interdisciplinaria para cultivar un espacio escópico, que debe ser visto más allá del conflicto, y así analizar los aspectos *performativos* propiciados por su encuentro con las miradas. Un enorme potencial de resistencia y creatividad que permite una consecución de intereses confrontados en el marco de lo globalizado con el claro interés de generar una transferencia cognitiva y cultural, que posibilita al imaginario ser una herramienta activa y participativa para modelar políticas culturales. De acuerdo a Brea (2009), es el mundo de las imágenes y su recepción, el que permite una visualidad que es transformada en una producción meramente cultural, un acto de visualidad extremadamente complejo resultante de una serie de operadores e intereses que se comparte con las preocupaciones de la interseccionalidad, como lo son la raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades. Esto hace de *Frontera* un metaprincipio de diversidad, que citado por Héctor Díaz (2007), se ve como una garantía de que lo particular no pueda disfrazarse de *universal* sin conocer de antemano las condiciones o componentes de la diversidad a nivel étnico, de género, social y económico. De tal modo, los pretendidos principios universales se alejan de ciertos prejuicios o de las presunciones indebidas del particularismo (costumbres y prejuicios específicos de un enfoque cultural) no acordados de forma mínima (Díaz H. , Elogio de la Diversidad: Globalización, multiculturalismo y etnofobia, 2007).

Desde esa mirada interseccional, este constructo textil es una retícula con distintos recovecos, que asoman realidades que van más allá del género, la raza o la clase, también asoma una situación límite que versa sobre la opresión, la cual ha sido agendada de forma universal o institucional y que implícitamente evoca la tutoría masculina. Pero al complementar el aporte de Díaz (2007), con el proceso de deconstruir, es muy sugerente hacer un giro sobre este concepto e interpretarlo como una *construcción*, es decir, su opuesto.

De acuerdo al aporte de Patricia Oliva (2016), se parte de una premisa muy sugerente sobre la idea de una *construcción cultural* ante la idea de *deconstrucción* de Derrida, la cual se basa en una propuesta sobre el abordaje de la diversidad como un plano



de equidad que versa por encima de la heteronormatividad y la crítica como esa construcción dada:

“Para explicar el concepto de deconstrucción, me resulta de gran utilidad hacerlo desde su significado contrario o definición directamente opuesta, que sería: “la construcción”, la construcción sociocultural entendida como la imposición de patrones binarios (lo femenino/ y lo masculino) que se manifiesta en detrimento de las mujeres y de las personas sexualmente diversas y que constituye el principio básico sobre el cual se sustenta la teoría y la política feminista” (Oliva, 2017, p. 54).

En la observación de las condiciones socio-culturales en que surge la idea de la obra textil de Pretiz, es prácticamente una aproximación sobre la tarea de deshacer y desmontar lo que ha sido edificado, pero no para destruirlo sino para generar un estado de conciencia o comprensión sobre ese algo construido y articulado para ahondar en el sentido que entraña (Zambrini & Iadevito, 2009).

Como colofón de este apartado sobre *Frontera*, es del interés de esta investigación resaltar la construcción y la autonomía de la identidad. Es un proceso que depende de aspectos multifactoriales que finalmente se basan en la noción de su desempeño en lo social y que eso social es un campo de relaciones de poder donde ella, la identidad, es una estabilización contingente y precaria en un campo normativo (Buttler, 1997).

En síntesis, el campo textil del planteamiento de Pretiz es un estudio detallado de las condiciones de la mujer en la frontera, que ha sido minado por las hegemonías y el desplazamiento de sus identidades culturales. Es un estandarte que muestra el nivel matérico de la problemática y el contraste de su realidad versus la expectativa de superación de dominios dados.

Y es una deconstrucción a partir de un campo definido y que urge de una revalorización, autoafirmación y resignificación del cuerpo de las mujeres, sujeto al miedo estructural y a la discursiva del no encajar. El poder desarrollar las estrategias desde lo más

básico, para poder soltar el nudo que libera el camino del laberinto. Un tejido que en el trayecto de construcción de sus capas tanto internas como externas asoma lo difícil de su trayecto y la dificultad total de buscar un solo sentido desde la condición de la frontera, la realidad de estas mujeres y la idea arquetípica del laberinto del cual pareciera que no se puede salir.

Y desde el aporte de la artista, es la energía matérica del ensamble que construye un tejido más allá de la fibra y que lo articula desde la tridimensionalidad. Recoge los objetos y los colores de estructuras que anteceden su propuesta para luego sostener como exoesqueletos, lecturas y narrativas desde la mirada de la mujer artista que reta a los ojos europeos a adentrarse en un textil que escribe con aguja la realidad de muchas y el silencio de otras que esperan la autonomía de su voz y la superación de sus dominios dados.

### **2.11 El zurcido entre el borde y la interseccionalidad: una costura para la política del miedo.**

El zurcido es un trabajo que remienda y cubre, protege y reviste de fuerza un tejido que fue roto o tirado y de alguna forma debe volver a funcionar. Es así como llegamos a pensar que *Frontera* ha sido un estandarte que intenta ese zurcir en el límite de lo corporal, lo emocional ante la política de miedo. Una imagen (*Frontera*) que diagrama una estructura asimétrica en torno a las mujeres y sus condiciones emocionales forzadas desde esa construcción de un borde que no se ve desde la base de la equidad.

El tejido en sí es un memorando que recoge la circunstancia de un grupo de mujeres que transitan en el borde. Pero las aproximaciones a esas condiciones de vulnerabilidad les hace verse hacia dentro o hacia afuera ante ese *otro* discursivo, con un peso demarcatorio que irrumpe en sus paredes. De alguna forma este tejido, posibilita un plantemiento que cuestiona y pone en duda esos límites con íconos como la imagen de espalda, los materiales reciclados de contaminación masiva, y el uso del laberinto. Una vez más se hace presente, el gesto simbólico del tejer y destejer (Penélope), como signos de resistencia en dirección a

una deconstrucción que cuestione esa otredad hegemónica del límite, y la construcción de su aparente identidad, para invertir la naturaleza de su exigencia (Veléz, 2008).

Del mismo modo Pretiz, al ensamblar sus esculturas como textiles, permite atravesar con la mirada esas retículas y organizaciones espaciales, que son transferidas en el textil en forma de una narrativa iconológica multidimensional sobre las condiciones de inequidad y abuso en el campo aciago de un borde confuso. Raza, clase y género son consustanciales en el entretejido de estas circunstancias interseccionales que abren un espacio para pensar en el funcionamiento de la dominación, el cual relativiza las percepciones del sentido común (Viveros, 2016).

Sin embargo vale anotar desde el pensamiento de Davis (2005), una referencia para *Frontera* como el texto-costura que se aproxima a desigualdades interseccionales de género. Davis anota a partir del enfoque del *feminismo negro*, que en la esclavitud, es muy poco el orgullo que las mujeres pudieran presentar de su condición laboral (y es posible que en ningún aspecto), pero pese a ese látigo, debieron “ser conscientes de su enorme poder, es decir, de su capacidad para producir y crear” (p. 20).

Y la creación es la estrategia que la artista utiliza para denunciar la realidad de un espacio que reduce o intenta reducir esa posibilidad de evitar el objeto del miedo, en el cual habitan un grupo de mujeres como hace referencia Ahmed (2004). Pero romper el espacio político del miedo es un proceso complejo pues el límite confuso que circunda a estas mujeres disminuye sus movilizaciones, sus corporalidades y las contiene en espacios más pequeños. Cada elemento textil, el plástico, los materiales de uso en la bananeras, las imágenes, son costuras que cuentan una historia. El vestido, el delantal, el laberinto, en sí la obra representa el uso de un elemento que apacigua la acción de las mujeres en esta vivencia de límites y preguntas sobre una nueva construcción cultural que responda a las preguntas de quiénes son y cómo se puede desjerarquizar (Vásquez, 2016) el objeto del temor desde el zurcido de materiales que evocan su situación en el límite y la producción de lo temible.



### Capítulo III

#### *Hallazgo: La transferencia y singularidad del oficio textil*

“Mis obras incluyen juegos espaciales entre el objeto encontrado y el trabajo con fibras textiles; y relaciones entre la palabra escrita y la sintaxis del dibujo manual, la que es uno de los medios de expresión más recurrentes en mi trabajo”

(Carolina Parra juega con lo natural y lo artificial en su arte, 2013)

#### 3.1 *Hallazgo: una perspectiva autopoética*

“*Hallazgo*” de Carolina Parra es la tercera y última propuesta artística de este corpus de investigación e introduce una serie de aportes para aproximarse a una estrategia de autonomía, en el sistema de la gran obra de arte, como lo hace llamar Jiménez (2002), desde el ejercicio de la poética.



**Figura 14:** *Hallazgo: invasiva-evasiva-cautiva*, conjunto, caja, esculturas suaves, tie dye a partir de tinte de óxido de hierro, alambre, manta y objetos encontrados, 2010

Esta idea de la poética comparte un enfoque holístico desde el pensamiento de Boris Groys (2010), pues la producción artística aborda un espacio creativo que confronta el hieratismo institucional de la educación estética o su actitud afirmativa para el consumo. La

poética no es una anti-estética, sino que, en pro de la construcción de una subjetividad, reconfigura en el espectador, su campo de visión a partir del acceso a ciertas voces que han sido ocultas u obscurecidas (Introducción, para. 2).

El escapar de la institucionalidad estética implica un cambio que va a favor de una construcción social de la obra en sí misma, desde la postura del artista como productora y no desde la complacencia al consumidor de arte. Al final este tránsito dentro de un espacio creativo da pie a la producción de la subjetividad como base de un esquema de diseño que está conexo a su vez a una postura de política lejana a la complacencia.

Dos elementos clave de este ejercicio poético, los determina el entretreído de un arte manual que abre un espacio lejano a su tradicional versión utilitaria y un arte conceptual, que resulta en una serie de evidencias confluyentes en un textil que acomoda procesos ideas de investigación, más allá de una tradición genealógica familiar. La experiencia interdisciplinar del taller (la calidez de trabajo manual) y el arte conceptual en el marco de una cultura textil contemporánea, cruza un proceso de adherencias y reelaboraciones en las que su propuesta se estructura como una creación contemporánea y coloca al objeto artístico desde el enfoque de Groys (2010), en la perspectiva del productor (no del consumidor ni contemplador del arte), para crear un desarrollo efectivo, una mejor comprensión o interpretación de los elementos vinculados tanto en la creación virtual como real.

Ahora bien, formalmente su análisis se centra más desde una *base-esquema* de diseño, producción, trabajo y lenguaje. Estos elementos le contribuyen a generar esa textilidad narrativa que la diferencia de sus fuentes básicas trasmutando hacia un objeto textil con posibilidades polimorfos. Esta característica abre su significado, con posibilidades de ir más allá del principio de utilidad de la artesanía (textil) al que se subordinó en el sistema de las Bellas Artes debajo de la idea de la Gran Obra de Arte (Jiménez, 2002). El trabajo de taller y su distintiva conceptualización, aportan la síntesis suficiente para que su contenido visual huya de esa sombra tan fuerte que marca la institucionalidad y de las enormes expectativas de la tradición.

Desde este criterio, se hace una aproximación más relevante a la propuesta textil al poner al lado el análisis desde el punto de vista de la estética (y su aparato institucional), para que la poética como forma de producción surja y no restrinja las posibilidades exploratorias de su narrativa. Se relega así el punto de vista del consumidor del y se da espacio a la experiencia subjetiva del productor de arte y a su economía de recursos que, más que complacer, demuestra las condiciones mínimas para producir *el efecto de visibilidad* y de forma. Se trata de alcanzar un nivel casi de cero, una encarnación de la nada y una obra nacida de la propia subjetividad:

“Sus obras son encarnaciones visibles de la nada, o, igualmente, de la subjetividad pura. Y en este sentido son trabajos puramente autopoéticos, que otorgan forma visible a una subjetividad que se ha vaciado, purificado de cualquier contenido específico” (Groys, 2010, Introducción, para. 9).

El arte textil propuesto por Parra, abordado desde esta perspectiva autopoética, forma parte de una estructura creativa que se aleja de esa dimensión hermenéutica encriptada por el *Gran Arte*, la complacencia de públicos o satisfacción de deseos estéticos que anteceden a la producción del arte institucionalizado. No es una exposición de nihilismo sino como menciona este autor, es signo de un nuevo comienzo, de una metanoia artística (otra forma de recorrido) que lleva a la artista hacia un interés en el mundo externo desde este estilo de construcción de su propio ser.

Ahora bien, en ciertos casos la construcción autopoética ya ha estado en otros momentos del arte. Para Moxey desde su análisis de *El Jardín de las Delicias* de Hieronimus Bosch (El Bosco, Países Bajos, 1500-1505) enuncia cómo a partir de una crítica de arte de Antonio de Beatis en 1517 (Cernuda, 2019), se establece la dificultad de la interpretación de la obra del Bosco. El crítico de esa época distancia la posibilidad de cualquier interpretación simbólica entre los alcances de la significación visual y la lingüística. Si embargo, es el *efecto de visibilidad*, mismo que menciona Groys, lo que podría interpretarse como el aporte de peso que da a la fantasía y al poder de la invención (en el Bosco), con lo que así se establece la singularidad del autor. El crítico ve que la creación de singularidad de signos que se da desde ese poder, crea un alto estilo personal

idiosincrásico surgido de la analogía entre poética y creación artística. Para Moxey esto está basado en el dictado de Horacio *ut pictura poesis* es decir, “así en la poesía, entonces también en la pintura” (Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, 1994, p. 122).

Por tanto, desde esta perspectiva *Hallazgo* hace propio el sentido que adquiere de un estado en el que se admite que no hay forma de encontrar *palabras* para describir la obra adecuadamente, pero sí señalar la singularidad de signos que provienen de esa urgente creatividad artística (Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, 1994, p. 122). Desde este planteamiento el carácter lingüístico del arte conduce a la reflexión sobre qué se habla desde este, ese es su verdadero sentido o sujeto, y no el productor o receptor, un yo privado, inmanente a la cosa, se constituye en la obra mediante su lenguaje y es entregado a la colectividad:

“El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero este no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad” (Adorno, 2004, p. 278).

Ese es el proceso de *Hallazgo*, que como imagen se distancia de sus obligaciones con la mimesis o la representación del sentido y de la memoria, se puede describir el proceso de construcción (o deconstrucción según el ángulo en que se vea) como un giro icónico, pues alcanza un cambio al régimen escópico en su especificidad, sin borrar sus rupturas y características propias, provenientes de otros regímenes (Martínez S. , *La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad: Imágenes, mediaciones, figuralidad*, 2016).

Parra no establece un depositario de información, establece más bien un sistema complejo que requiere del conocimiento para situar internamente las estructuras, las necesidades comunicativas y las operaciones utilizadas para la construcción de significado y lograr una liberación y afirmación de la identidad individual.



El efecto de visualidad vinculado con el giro visual establece la particularidad de un textil que se *auto-tutela* y busca espacios externos que reivindican su *performance* y que, en el caso particular de Lituania y su Bienal, socaba el aspecto ortodoxo de sus rasgos tradicionales a cambio de una autoreflexión icónica “la propuesta de arte como estimulador de pensamiento” (Lechuga, 2016, p. 334).

Cuando retornamos al concepto de la cultura de la textilidad en el evento de Lituania 2011, no cabe más que pensar en la opción de un textil que se sale de su modo de utilidad básico y sobre todo que da un poder o asignación especial al uso del trabajo manual, que como hemos dicho, “es la esencia de lo artesanal, del *saber hacer*” (Buszek, 2011, Capítulo 2, Sección 1, par 2). Y es esta habilidad manual la que reclama desde el sentido de lo artesanal ese aspecto de autoreflexión que se manifiesta como un gestor de contenido en la obra que presenta Parra.

Junto a esto hay que considerar la complejidad de las habilidades *técnico-manuales* que este tipo de creación sostiene desde la memoria motora. En este marco de la habilidad manual se logra acondicionar una triangulación (que enmarca al ejercicio poético) desde la adecuada técnica, la resonancia desde la psique del artista y el objeto artesanal (Risatti, 2007). Es una armonización que produce los insumos necesarios para la creación de contenido sustraída de la regla convencional del textil. Pero que al final deja caminar esta construcción del objeto de arte entre límites, hacia otras formas de la práctica artística, lo que deja cuestionantes abiertas y posibles, hacia otras actitudes performáticas insospechadas.

En el textil *Hallazgo*, se trae al presente la habilidad *técnico-manual*, palpable en el proceso del taller, en tanto que busca la unión de la obra con el flujo y susceptibilidad de la vida, lo que da lugar a nuevos campos del saber (Lechuga, 2016). El taller en la experiencia de Parra, viene a ser un aspecto del vínculo y del aprendizaje, un espacio de nutrición y de exploración en conjunto con su madre, también artista, Elizabeth Thompson Vicente (1949) y su padre, Mario Parra Brenes (1950). Ahora bien, en el campo de interés de la obra textil, el vínculo de este tipo de quehacer se desarrolla con la madre, quien directamente se forma

en los 70 en los Estados Unidos como especialista en textiles y tintes naturales. El taller desde un abordaje como espacio poético o de transferencia de conocimiento, comienza a muy temprana edad y en diversas culturas que encuentra en su crecimiento, lo que posibilitó una experiencia sensibilizadora dentro de la percepción de la artista, que luego traduce en estas narrativas contemporáneas visibles a través de sus objetos.

La poética, el taller y la madre serán los guiones básicos que permiten ir en dirección de los criterios constructivos de una obra que llega a Litunia y apuesta por una autonomía ante el discurso hegemónico del arte y la tradición del textil, eso es *Hallazgo*, una pregunta abierta.

### **3.2 *El Gallo y Hallazgo*: Identificación e idealización de la genealogía del arte**

En el trascurso de los procesos de reflexión sobre el arte de las mujeres y en especial del arte textil, se ha construido un imaginario en torno a la idea de la genealogía un sistema o comunidad que funciona como un supuesto eje de transmisión de conocimientos. Sin embargo, esta secuencia o transferencia del arte de las mujeres ha sido un tema invisibilizado en las grandes puestas de la Historia del Arte que han silenciado el quehacer de las mujeres en estos nichos absolutamente patriarcalizados. Esto se deduce en la referencia que hace Shiner (2004) del papel de las mujeres como consumidoras de cultura elevada y productoras de objetos de baja categoría, un papel jugado por las artes de la costura en el debate del siglo XVII acerca del lugar de la mujer en la sociedad. Las mujeres artistas se han debatido en ese lago eterno y dicotómico entre artesanía y arte, que como en ciertos casos, han sido procesos en los que ellas desde un género artístico particular, buscan un logro femenino como afirmación de la igualdad intelectual, pero que siempre ha sido presea o domino de varones (Shiner, 2004).

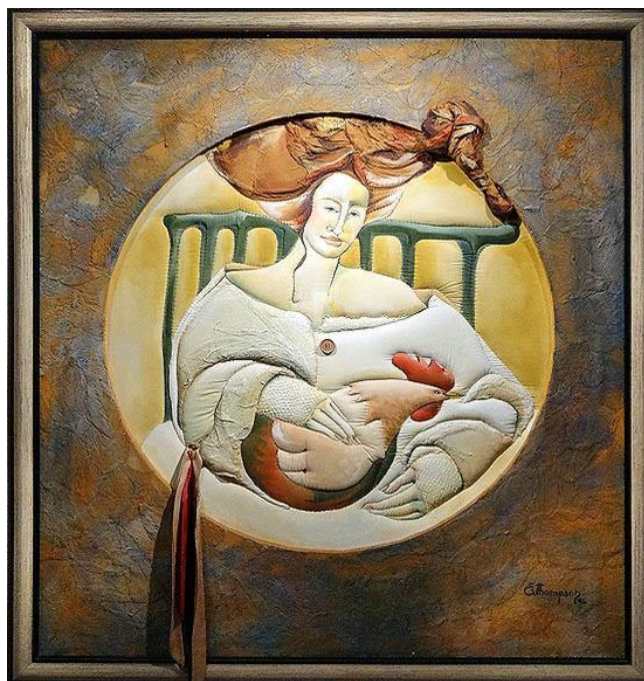
Así mismo, un tema adicional y sobresaliente en cuanto al arte de las mujeres se refiere, es si este ha sido una cuestión de transferencia de conocimientos o si más bien ha seguido una línea genealógica que preserva lo aprendido por distintas tradiciones. Es

relevante destacar que el arte de las mujeres y su accesibilidad a la idea de grandeza, ha estado minada por el denominado *problema de la mujer*. Según Linda Nochlin (2007) el arte de las mujeres para ser visto a través de los ojos de la élite masculina y para asumirse ambos potencialmente como iguales, deberán de ver sus hechos desde un gran compromiso intelectual sin autocompasión ante el fomento de logros que activan las instituciones sociales. Por lo tanto el hecho de ser un *problema de la mujer* no le da capacidad de resolución sino de reinterpretación, lo que para Nochlin es indicador de la racionalidad de aquello que consideran *malo* de parte de aquellos que tienen la conciencia del poder:

“Ahora bien, el denominado “problema de la mujer”, como todos los asuntos humanos (y la sola idea de nombrar como “problema” a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es muy reciente), no tiene una “solución” negociable en absoluto, ya que los problemas humanos requieren de una interpretación de la naturaleza de la situación, o una alteración radical de la actitud o programación en los problemas mismos” (Nochlin, 2007, p. 22).

Ahora bien un punto relevante sobre el tema de la genealogía, además de que ha sido un aspecto invisibilizado a los intereses del Gran Sistema de Bellas Artes es la discusión de si esta forma de transmisión de conocimientos (entre generaciones o grupos de mujeres desde los geográfico, lo generacional o lo tradicional) tiene una intención política y transformadora. Sería un probatorio inmediato de la relación que Parra tuvo en el seno de su hogar para crear un objeto textil que se ha desprendido conceptual y formalmente, de una transferencia directa a partir de otro objeto o proceso, lo que en este caso se vincula con un pariente lejano en el trabajo de su madre, *El Gallo* (1996).

La obra de Parra no escapa de esta búsqueda de sentido pero logra un ejercicio más emancipador, sin embargo es desde el taller de su madre y con ella que comienza ese proceso hacia un textil que reta las estructuras básicas de su construcción. Pero qué tanto a partir de estas obras se puede analizar una influencia o transferencia de los procesos formales y estilísticos del textil en cuestión.



**Figura 15:** *El Gallo* 1996, 124 x 117 x 5 cm, relieve, guata, tela y óleo

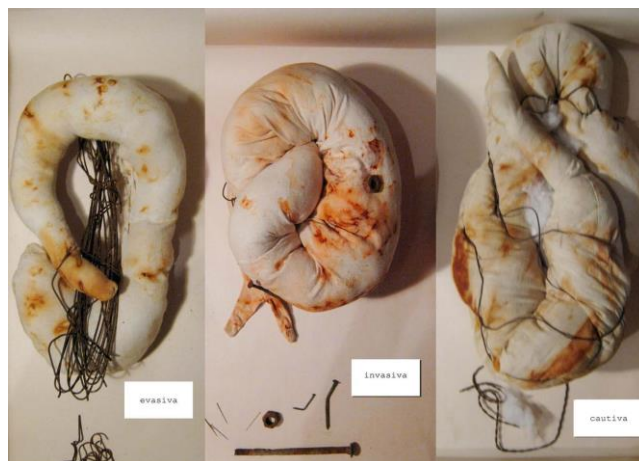


Figura 16:

**Figura 16:** Detalle de *Hallazgo* en sus tres fases evasiva, invasiva y cautiva

O ¿es un objeto que en definitiva logra distanciarse no solo de lo institucional del arte, sino también de la influencia generacional de quien lo insinúa? Es de recibo desde la perspectiva freudiana que “el amor está siempre presente como un lazo afectivo, crucial para la formación de la subjetividad, la sociabilidad e incluso la civilización” (Ahmed, 2004, p. 196). Este tipo de amor es la forma de la dependencia de algo que es el *no-yo* y está estrechamente ligado con la ansiedad de la formación de límites. Por lo que se debe

sostener el dedo en el renglón, en el acento que hace Ahmed (2004) cuando se enfoca hacia una distinción entre el amor propio y el amor objeto, descrito en términos de una diferencia entre la identificación y la idealización. Por tanto, *Hallazgo* como ensamble, es primero un reconocimiento de sus procesos y luego un concepto que se materializa en esa forma de *escultura suave* que idealiza su alcance autónomo, una vez identificado su objeto como una apropiación con narrativa propia.<sup>19</sup>

Si comparamos ambas obras podemos pensar que la identificación desde el relato de Freud es la expresión más temprana de un lazo emocional con otra persona, el ideal del yo, el sujeto que quisiera ser, una forma de amar que jala al sujeto hacia otra persona. Es desde esta estructura que la genealogía como un sistema de conocimientos se podría entrelazar en ese contacto primario de Parra con Thompson, la identificación. La relevancia de ese vínculo entre ambas es cómo se prepara su reconocimiento mutuo y cómo se logra separar para la propia identidad. Aunque sería muy fácil decir que la obra *Hallazgo* es una correlación directa de la memoria y la experiencia del núcleo *madre-hija*, se pueden encontrar elementos prestados (o apropiados) y otros redireccionados de forma intencional, que abren un largo trecho para un relato diferente, que se separa luego de un contacto primigenio.

Al confrontar ambas propuestas surge la interrogante de cómo se separa la tradición textil de ambas o se transforma en otro lenguaje sin seguir un guión de linealidad familiar. Es importante aquí lo que Butler (2007) denominaría como un desplazamiento del *género*, cuando desde una práctica discursiva heteronormativa se dicta qué o quién se debe ser binariamente ( hombre o mujer) y que todo lo que calce con este sistema es lo que estaría bien. Hay una constante del tema de la identificación con el problema de la vinculación materna (que se explica desde el feminismo) y es su carácter hegemónico y su tendencia al marco heterosexista (Butler, *El género en disputa*, 2007). Pero la otra forma de

---

<sup>19</sup> Se abordará la idea de la escultura suave a partir de lo que se conoce como *soft-sculpture*, que delimita a aquellas que están compuestas de materiales blandos como caucho, látex y tela. Según esta definición que es bastante apropiada para el estudio de *Hallazgo* este tipo de escultura socava la idea tradicional de la escultura en cuanto la preconcepción de su durabilidad, carecen de permanencia y la nobleza de sus materiales bronce y mármol. (Sof-Sculpture, 2020) Las vinculaciones entre estos materiales y las formas orgánicas, le otorgan a este tipo de obras de arte textil una visceralidad única.

identificación proviene de la teoría psicoanalítica que plantea que dentro de este sistema de configuraciones del género, se dan identificaciones múltiples y coexistentes que engendran conflictos, coincidencias necias y desacuerdos innovadores. Y esto es lo que para nuestra aproximación articula esa vinculación de ambas artistas, en lo que resurge como un espacio de nutrición sobre los alcances de su construcción de identidad, principalmente, finalmente proyectados en la obra de la productora. Es el hecho de que su identidad artística no es un hecho hierático patriarcalizado sino un espacio permeable a la variabilidad y probabilidad, como menciona Butler (2007). Se trata de habitar una identidad que ya es propia en el caso de la hija, el ser como la madre no es un asunto nada más a la toma de un género (especialmente cuando hay dos personas a cargo) se trata de que la construcción identitaria, formar alianzas para definir el querer ser cómo, del lado de quién me pongo y qué es lo que asumo como mío (Ahmed, 2004).

Para los años 70, Thompson se formaba en la Universidad de Buffalo, en el estado de Nueva York en el área de textiles. Para este momento en las grades capitales como la ciudad capital de este mismo estado (New York City), las mujeres artistas de la anterior generación comenzaron a responder a lo nuevo con una mayor apertura desde distintas formas. Mientras algunas continuaron en insistir que los temas sobre el género eran irrelevantes a la hora de hacer arte, otras hablaron y permanecieron en esta temáticas. Y es que para este tiempo y a lo largo de la década se definieron una multiplicidad de relaciones entre feminismo, las preocupaciones principales en torno a su problemática y lo que significaba ser mujer (Chadwick, 2007).

Desde este contexto en la formación de Thompson, el nicho inicial de la contrucción de obra textil se ha nutrido de una serie de experiencias en torno a un ambiente sociocultural que se cuestiona de forma contundente la razón de ser de la mujer. A pesar de que las metodologías feministas de estos años se empiezan a gestar a través de prácticas estéticas y artísticas como el textil (entre otras estereotipadamente pensadas a lo que anteriormente mencionamos como *problema de la mujer*), existen aun arraigados “prejuicios de género en la recepción crítica de la obra de mujeres artistas o la división sexual de los géneros artísticos” (Mayayo, 2015, p. 45).

Este entorno se junta con experiencias cada vez más contundentes en las cuales la artesanía, que había sido visto lejano a la idea del arte, se acercaba cada vez más a este. Y es el textil uno de sus referente más inmediatos, no el único, pero si el cual durante los años 70 comienza a socabar los arraigados cimientos de comisarios (curadores), que en ese momento, se opusieron a los tapices en la pared, cuando ya se había empezado a gestar la línea discontinua entre el arte y la artesanía (Shiner, 2004).

Esta serie de procesos son los que acompañan la visión de Thompson, en medio de ese nutrido caldo de transformación intelectual sobre la visión de la mujer y la práctica de los oficios (como formas de arte), y el momento en el que ella especializa sus aportes en torno al estudio de tintes y fibras. Como investigadora, esta artista ha elaborado un proceso de investigación en torno a los tintes y ha realizado una hibridación ente el método científico y la intuición creativa, para poder sacar adelante los más de 30 tintes que ha podido extraer de pulpas y otros elementos vegetales de nuestro entorno local (Zúñiga, 2015).

De acuerdo a lo que indica Thompson para la investigadora Xiomara Zúñiga en el artículo *La investigación artística en las artes visuales: estudio de tres casos en la Universidad de Costa Rica* (2015), indica que su metodología de producción tiene un claro interés entre el mundo femenino y la naturaleza, pero además cuida ese ancestral vínculo mujer-textil. Sin embargo esa exploración que tiene como oficio no deja de lado la experiencia del juego, que ya desde su niñez se había estimulado y por lo tanto abierto a la posibilidad del ejercicio de exploración con el fin de lograr resultados.<sup>20</sup>

---

20 [...] de ahí empiezo a buscar cómo hacer tangible o real esa idea, qué necesito. Entonces busco imágenes, materiales, hago bocetos y trato de transformar eso en una realidad. Para mí, esa parte es más difícil, pasar de lo que uno se imagina, a lo que quiere o a lo que tiene que construir. A veces son productos totalmente diferentes, a veces no nos sale. (Zúñiga, 2015, p. 60). El ejercicio de lo lúdico en el textil y esa percepción desde la intuición o la imaginación, son herramientas que luego se estructuran para procesar los criterios de construcción de obra. El oficio del textil en esta artista es a su vez un proceso de investigación que no se despega del criterio metodológico científico pero tampoco se separa de la intencionalidad artística, la una se retroalimenta de la otra, no se aniquilan entre sí o se neutralizan.

Dentro de sus obras podemos explorar ese mundo de niñez y collages, donde las hibridaciones y la estimulación de materiales diferidos y su incorporación en el uso del telar, generan ese aspecto de naturaleza intrincado con un textil espontáneo y gestual, lejano a una funcionalidad preconcebida. El uso de lo femenino también es tema de preocupación y exploración con las fibras y los tintes (especialmente la técnica del batik, que significa amarrar y teñir), pero desde la experiencia de formación que cruza esta artista, la domesticidad femenina es un tema del cual se escabuye. Thompson pertenece de alguna manera, al abanico heterogéneo de reacciones y posiciones en el marco compartido de la mujeres de los 70, pero en el cual, como describe Mayayo (2015) para esa época, cada una posee una microhistoria, no una historia estándar, sino en función de sus distintas variables desde la educación, sus finanzas, orientación sexual y personalidad individual.

### **3.3 La mujer-naturaleza y su diferenciación de la *historia-problema***

La obra *Hallazgo* de Parra en perspectiva con la obra *El Gallo* (1996) de Thompson asoma una ligera vinculación en el esquema de su diseño y hace un guiño a su técnica. Estructuralmente el análisis de *Hallazgo* se gesta en función de una estrategia deconstructiva de los propios paradigmas artísticos aprendidos. Sin embargo, conceptos como la polimorfidad, la organicidad y la búsqueda de un pigmento natural, son principios básicos que son retomados y apropiados formalmente ya que de alguna manera, son manifiestos de esa memoria proveniente del trabajo de los años 70, que Thompson enuncia en las *mujeres-paisaje* o las *mujeres-naturaleza* de su obra *Las Cuatro Estaciones* (1976). Una propuesta de grandes formatos que se vincula con las características del poder del desnudo femenino, la metáfora del cuerpo y la mujer como instrumento creativo (Mayayo, 2015). Un diseño sustraído de una síntesis de lo femenino como fuerza creadora estructurada por el simbolismo cromático mediado por la técnica del batik. Una técnica que será posteriormente criticada con severidad (como mencionamos al inicio) años después en la obra textil ganadora de la artista Lil Mena en la Bienal de Pintura Lachner & Sáenz de 1984.



La mirada que hace Thompson hacia el cuerpo femenino evade esa impuesta funcionalidad e imposición de mandatos incuestionables a favor de los otros (por encima de sí mismos), por lo que su propuesta en términos de Oliva (2017) “el cuerpo pasa del *cuerpo-objeto* (musa) a un *cuerpo-sujeto*, creador y activo” (p. 55).



**Figura 17:** *Las Cuatro Estaciones*, 1976, obra en paños individuales de 1.80 x 2.50 mts. cada uno. Técnica batik sobre algodón con tintes naturales.

Este proceso de crear plantea un conflicto ante el mundo, el de la recuperación de ese *cuerpo-sujeto* pero aún más en cuanto a emanciparse de estas pretensiones previas y establecidas por un sistema dominante o patriarcal. Cuando se plantea este criterio de la mirada de cuerpo en su obra, abre una reinterpretación con la que busca de alguna manera también un razonamiento que “manifiesta muy poco acuerdo en cuanto qué es, lo que constituye o debería constituir: la categoría *mujeres*” (Buttler, *Sujetos de sexo/ género/ deseo*, 1997, p. 1). Ella se define como sujeto creativo antes de asumir algún tipo de representatividad política, una productora de significado desde una visión particular del cuerpo y como dueña de su propia representación. El cuerpo es así base de su creación y

por tanto un modelo de representación que veremos posteriormente en las esculturas suaves de *Hallazgo*.

Pero el cuerpo femenino es ese instrumento de deconstrucción y es signo de la diferencia o diferimento (*différance*), una obra que en ese sentido derridiano podría verse como un producto textual, la imagen como escritura inédita. Una huella en la cual se está presente a través de la formación de cadenas y tejidos significantes, lo que genera la distinción de una presencia que se disloca para abrirse a otra huella y en este caso, la nueva huella o diferenciación. Se forma el archi-tejido, las cadenas y los tejidos que desde la experiencia textil de Thompson hasta Parra (*Hallazgo*), lo que ha dejado son diferencias, gestos, evidencias, cadenas de signos y huellas. Así como se teje un texto, del cruce de una cadena de significantes que encuentra con otras, el textil emerge de la transformación y entrecruzamiento con los significantes de otros textiles (Vásquez, 2016, p. 7).<sup>21</sup>

Así, la vinculación de Thompson con Parra se puede entender no como una genealogía, sino un poco más allá, es un espacio metodológico de investigación y de análisis que brinda la oportunidad de abordar un proceso de intercambio, constitución de saberes y discursos. Si bien es cierto que ha sido un sistema predominantemente patriarcal, la genealogía desde la mirada de las mujeres, podemos incorporar desde lo que articula Alejandra Restrepo (2016), no ver tanto la obsesión de una vinculación filial como razón de ser de un proceso autonómico (en la producción artística) sino el establecimiento de una perspectiva crítica (desde la mirada de la productora). Es la mirada de ese sujeto socio-histórico, que si bien no devela la realidad misma, la aproxima a una “historia-problema” como proyecto de transformación social en lugar de una “historia-relato” (Restrepo, 2016, p. 3). Al implementar este aspecto de la *historia-problema* desde la metodología genealógica se abre un campo de estudio que da lugar a pensar en el caso de *Hallazgo*, en una definición de los procesos que integran la construcción de un objeto textil que no se perpetúa o genera intercambios desde sí, como recetas vernáculas. En su lugar se distancia

---

<sup>21</sup> El Archi-tejido es un paralelismo con la idea de Derrida del archi- escritura: Tejido-texto, en la que coloca el proceso del telar como una serie de archi- escrituras deconstructivas o fábrica de pensamientos y el cruce de cadenas es el que posibilita el tejido, así igualmente los textos, hasta cruzarse con otros en un continuum y propiciando la distinción o diferencia, lo nó idéntico.

y cuestiona sus procesos iniciales desde ese taller primigenio (la experiencia de lo materno), a partir de otras necesidades y temporalidades que revisten su proceso autonómico. La *historia-problema*, se evidencia paralelamente como el problema mujer, cuando en ambas situaciones la autonomía detona la distancia a la heteronormatividad.

Por ahora, esa transferencia de posibilidades y decisiones situada en la *historia-problema* es una fuente para la presencia de una articulación de conocimientos que miran con cautela el establecimiento de un campo genealógico. Es una respuesta alternativa o criterio propicio que distancia a la arquitectura identitaria de cualquier objetivo normativo, que al cuestionarse, podría exarcerbar el problema de la autonomía de la primera.

Desde esta óptica, Nochlin (2007) ilustra bien cuando define su planteamiento del *problema de la mujer*, al establecer que la autonomía no se trata de una política de coalición. Va más allá de una creencia, de una identidad de género internamente complejizada por otros, intencionalmente, desde la lógica inversa del poder. Es un conflicto en el campo de intercambio de conocimientos que debe establecer un “conjunto abierto que permita convergencias y divergencias múltiples sin obediencia a un telos normativo ni a una clausura definidora” (Buttler, 1997, p. 8).

Esta distinción posibilita un distanciamiento a la suceción exclusivista de los varones. Para la artista o productora se da desde la creación de su obra, la concreción de un instrumento indóneo para expresar cuestiones en torno a la diferencia de identidad, la cual se refleja en su propio espacio de expresión a partir de la implementación de distintos códigos, materiales, soportes y medios técnicos que abandonan los medios tradicionales de representación (Sosa, 2010).

Cada elemento que se integra en el carácter escópico de la producción artística, en conjunto con la respectiva dilación en el tiempo (entre ambas artistas, madre e hija), no solo generacional sino vivencialmente, se articula una secuencia proveniente de la metodología arqueológica. Se trata de una secuencia entre diversidad y discontinuidad, una dinámica dual que permite el surgimiento del señalamiento de singularidades, registros, formaciones

y fisuras que contrastan con la línea genealógica. Esta arqueología deja rastros en la obra comparada con los procesos anteriores y se da la ruptura de la continuidad para dejar de lado evidencias epistemológicas y provocar el desligarse de los lugares comunes y de los materiales. Desde este contraste de dualidades, dicho factor de la genealogía, en contraste con las circunstancias artísticas del caso de Parra, se puede definir como una condición en contravía en medio de las relaciones de poder (Restrepo, 2016).

Desde aquí es de donde se provocan las fisuras y contrastes suficientes de una singularidad. Se trata según Butler (2007) de una “genealogía crítica” no para sustituir un *pater* si no para propiciar la autorización entre las mujeres desde acciones legitimadoras” y resignificar la relación entre ellas para una nueva articulación y recuperación de ese vínculo simbólico (Buttler, El género en disputa, 2007, p. 52 ). Parra revisa su línea histórica y reviste de forma singular lo adquirido y lo procesado en esa escultura suave.

Es un proceso paulatino a partir de una construcción cultural, derivada de esa idea de la deconstrucción, la cual desmonta lo que ha sido edificado, no para destruirlo sino para comprender el modo en que ha sido construido, articulado y cuál es el sentido que entraña (Oliva, 2017). En este marco la reivindicación de la obra artística siempre será una actitud política, aunque la lucha no esté tan evidente o su intencionalidad deje, o no, rastros de una estructura feminista, lo importante son los procesos de individuación y subjetividad como construcción cultural más allá de una linealidad genealógica.

Finalmente este hallazgo o encuentro de dos generaciones o procesos de conocimiento artístico están más para abordar este tipo de creación en un amplio enfoque del arte de lo femenino, una pregunta que aún sigue en cuestión sobre qué es ese misterio de lo femenino (Viveros, 2016). Sin embargo como imaginario, se nutre de actuaciones y prácticas realmente existentes, que se modifican y consolidan dentro una dinámica reflexiva. Y es que la idea de imaginario actúa en conjunto con la construcción de la obra textil junto a otros imaginarios que dejan al descubierto una serie de estereotipos que conectan esa idea de mujer (porque no se piensa en las mujeres como individuos singulares, sino en la mujer como producto único estándar), con la idea de un textil como formulación

de un *ad eternum* incuestionable en la práctica del quehacer de las mujeres. Finalmente coarta la libertad y reduce la esencia.

Si en el intrincado contexto de los años 70 Thompson encontró en la formalidad del textil una liberación sobre la interpretación de la idea de lo femenino (su idea), con Parra la polimorfidad y la preocupación de una materialidad terrenal y telúrica, será la clave para dinamizar en el eje de su propuesta una visión múltiple y no unívoca desde el arte textil. La diferencia que parte de sus respectivas interpretaciones matéricas en la obra individual acentúa una construcción que va más allá de aquello transferido. Ambas elaboran una postura como sujetos creadores que rodean procesos diferenciados en torno a la patriarcalidad, al establecer redes y hablar desde su corporalidad y de sus propias experiencias, al tejer un mundo alterno. Este mundo alterno que como anota Sosa (2010) es un producto del tiempo, donde la heroicidad de la pintura adjudicada en la historia del arte a los hombres, hizo que para ellos “surgiera una heterogeneidad de prácticas y temáticas que les ha permitido la instauración de su idiosincracia”. (p. 67).

### **3.4 La transmisión de saberes y el duelo de la separación**

Ahora bien, es importante destacar este aspecto hegemónico de los hombres porque como bien indica Nochlin (2007), pareciera que la condicionante de saberes o de un conocimiento artístico, es históricamente exclusivo de ellos. Esto responde al denominado *problema de la mujer* y la incapacidad de que personas con útero puedan crear algo significativo en el campo del arte. Por lo tanto ese planteamiento de este tipo de problema (el de la mujer) llevado al campo de la producción artística, no resulta tan importante para la élite masculina del poder, porque no hay un interés en buscar una solución que altere su naturaleza para lograr una igualdad total:

“Ciertamente no sería realista esperar que la mayoría de los hombres, en las artes como en cualquier otro campo, vean pronto la luz y descubran que es de su propio interés otorgar a la mujer la igualdad total, como algunas feministas afirman con optimismo, o sostener que los hombres por sí mismos se darán pronta cuenta

que se están menospreciando al negarse a sí mismos el acceso a reacciones emocionales y ámbitos “tradicionalmente” femeninos” (Nochlin, 2007, p. 22).

Propiamente en el campo de la transmisión de saberes desde los espacios y quehaceres femeninos maternofiliales, que embargan en cierta forma la temática de *Hallazgo*, se debe indicar que Thompson, artífice de *El Gallo* y madre de Carolina Parra, surge de una generación en los 70 que da inicio a un linaje artístico femenino que surge a partir de “la investigación sistemática y el análisis crítico del trabajo de artistas mujeres” (Schor, 2001, p. 111).

Hasta ese momento comienza un rescate intenso del trabajo de las mujeres para posicionarlo en esa historia universal del arte ya constituida por hombres blancos. Esto luego llevará a un segundo momento, como lo argumenta Schor (2001), de reconsideración de los asuntos de género en el discurso artístico, los cuales no llegan a un buen empate, hasta hoy. Sin embargo, es el tema del linaje un asunto de reconcimiento y en el arte lo sigue dando el padre, quien reconoce a la hija, no lo es la madre porque se parte de un trabajo de la línea parental de los hombres.

Ahora bien la dinámica Thompson-Parra varía un poco y ese espacio nutritivo descoloca el discurso paternalista y se vuelven a ver para lograr diferenciarse a partir de un arte femenino. Más que una consigna del discurso feminista que ya Thompson conocía, surge un espacio que intersecta las cualidades de un arte que revisa la mujer y su organicidad. Esta aproximación se denota en la figura de *El Gallo*, donde la mujer como figura protagónica es agrandada en sus proporciones y simboliza en esa ave un control del discurso masculino.

Pero este intercambio viene acompañado de una separación de la madre y la hija, “cuya consecuencia es la melancolía para ambas, porque la separación nunca es total” (Buttler, *El género en disputa*, 2007, p. 181). La pérdida se interioriza, por lo tanto se niega y la hija se vuelve una suerte de pérdida, para luego revelarse en un lenguaje poético como bien anota Buttler (2007).

### 3.5 La cuestión de la representación y la presentación del textil *Hallazgo*: el ícono y su fisicidad.

La estructura de la obra de arte textil *Hallazgo* se articula desde una referencia polimorfa y orgánica que vigoriza esa conexión o vinculación latente del objeto orgánico en su estado esencial-natural casi que desde una postura telúrica. Su *multiformidad* no es del todo ajena a la *hiper-corporalización* de las figuras femeninas de Thompson en la obra *Las Cuatro Estaciones*, pero si se acerca más a la síntesis de eso orgánico, corporal y en contacto con la naturaleza. El tiempo y la naturaleza se funden en su cromatismo y esa idea del impacto de la oxidación intencional que tiñe el sustrato. Sin embargo un aspecto que destaca en la composición de la obra y específicamente en su presentación, es que cada pieza integral del conjunto, funciona como signo, como transmisor de ideas, a partir de una simbolización en la que el textil actúa como medio y no tiene necesidad de ser el mensaje, esa es su función simbólica: “un arte que se convierte en lenguaje en tanto que arte o *arte-lenguaje*” (Morgan, 2003, p. 19).

Para Morgan (2003) la selección del medio de la obra es lo que libera en sí misma esa última afirmación, es un vehículo fenomenológico que contiene su esencia irreductible desde la presencia física. Es el particular acento de un textil que transita un proceso autónomo y que articula un sentido comunicacional propio que va a insertarse en un sistema cultural que requiere de una codificación que establezca un diálogo.

Este código cultural si bien estructura en la obra la posibilidad de recrear el textil desde una función más próxima a la estructura de un lenguaje, desde la abstracción de su posición práctica convencional, se vuelve una alteridad icónica que no recaba datos como objeto, sino que transforma la otredad dentro de esa manifestación cultural en que se da (Tenoch, 2014). A pesar de las limitaciones del lenguaje en su capacidad de significar tanto como en su dependencia del contexto en el que se interpreta, *Hallazgo* es una manera de acumulación de sentido en su constitución como obra de arte (Morgan, 2003).

Parra desde la estructura de *Hallazgo* como lenguaje, propone además un acercamiento a la idea del giro visual. Este proceso permite establecer una nueva lógica de relación entre palabras, imágenes y mundo en la que los signos han tomado una nueva fuerza constitutiva y performativa, es decir que “median por sí mismas ganando autonomía operativa” (Martínez S. , Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, 2016, p. 262). La escultura suave se convierte en un *objeto-lenguaje* cuyos signos permiten un desplazamiento de la simple visión a la visualidad, y esa multiplicidad de relaciones desestructuran a la imagen como evidencia unívoca desde su naturaleza construida. El objeto textil deposita su ejercicio en este giro de la cultura visual con el cual abre un proceso de alfabetización que hace que desde sus dimensiones emerjan variables, imposiciones, resistencias y encuentros con la diferencia desde un aproximación crítica. Dicha criticidad libera la oportunidad de que este objeto textil no ocupe mediación sino que se constituya en sí mismo como mediador, un componente de la contemporaneidad.



**Figura 18:** Detalle del montaje de “Hallazgo” en el Museo Municipal de Cartago, Septiembre 2010, previo a su viaje en 2011.

Para Josep Catalá (2012), en una referencia de Matínez (2016), se especifica que no se necesita de un soporte para actuar como signo, por lo que esta escultura suave es signo en sí mismo y es *imagen-interfaz*, un bucle en el que se encuentran y pliegan medios,



prácticas de la representación y el conocimiento (Martínez S., La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad, 2016).

Lo que la imagen adquiere en sí es la posibilidad de dar respuesta a su narrativa, pensamiento visual que ni convierte las imágenes en sombras de la mente, sino que vierte hacia el exterior la facultad de la imaginación, la corporifica en un dispositivo espacial operable y manipulable que posibilita la interpretación de metalenguajes con figuras e imágenes para ser analizada (Catalá, 2012).

El trabajo de la mirada sobre el cuerpo femenino y la organicidad, desde Thompson, junto a la suavidad de las esculturas textiles de Parra, iconizan su contribución mutua en la incorporación de multilenguajes que permiten sobrepasar las mismas intenciones creativas o manifestaciones esperadas. Estas obras dirigen sus posibilidades hacia un horizonte más allá que el de un objeto conceptual acabado. No son documentos unívocos con sentido de originalidad o axiomático, lo que se quiere es dar lugar a una multiplicidad de voces e intertextualidades, que apunten más hacia una apropiación del sentido que toma desde la artista *creadora-autora* como *locus* (una presencia) y su independencia de la intencionalidad, contexto inmediato de producción y destinatarios originales (Vásquez, 2016).<sup>22</sup>

Es oportuno así hacer el desplazamiento hacia *Hallazgo*, porque esta derivación y realimentación de sentidos propios de una artista hacia la otra, confiere más el ejercicio de una propia autonomía, que un sometimiento político o institucional. En la escultura suave, el régimen de la imagen toma un empoderamiento como se menciona anteriormente, desde la intertextualidad a partir de la cual su capacidad de agencia, interpelación, afectación transversal y abierta, amplía sus alcances. Una distancia que se abre en el medio de esa división normativa heredada de la sensibilidad propia de “la modernidad, y su discusión

---

<sup>22</sup> El autor es sólo una *localización*, es un *locus*, donde el lenguaje con sus ecos, repeticiones, intertextualidades, etc. se cruza continuamente. Hay que poner esto con relación de la metafísica de la presencia, es decir, con el afán de hallar un origen unificado, centralizado.

entre arte y *no-arte*” (Martínez S. , Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, 2016, p. 263).

El proceso de individuación de Parra, recoge esos indicadores, cuestionantes e instantes gráficos que son trasladados al final hacia el objeto textil. Al ser trasladados y conmensurados a la práctica del arte, este tipo de práctica produce lo que se podría llamar una *fisura ontológica* de la cotidianeidad. De acuerdo a Raúl Arechavala (2019), lo que se considera normado en el arte o cualquier percepción de solidez sobre sí mismo, es en realidad discutible en tanto que se considere un proceso creativo. Eso normado es algo lleno de fisuras que desde la poética (poiesis) se presenta como una aproximación al proceso aristotélico de la potencia al acto o, del platónico, de materia y forma, para dejar entrever esas fisuras de su temporalidad. Se trata de un abordaje que enfatiza que “el arte rompe, fragmenta, fisura la cotidianeidad para permitirnos reinsertarnos en ella con nuevas perspectivas, nuevas visiones, a través del ojo que nos presta el artista” (Arechavala, 2019, p. 3).

Y en ese planteamiento de la fisura, el textil de Parra que, como se mencionó, objeta la estructura dada por el sistema institucional de las artes, con una intención constructiva a partir de una práctica artística que tiene su propia lucha y transgresión. Entonces, *Hallazgo* deconstruye (o construye según sea el caso) su forma de lucha, sin que esta sea definida necesariamente desde los feminismos, lo cual sería en este caso una posibilidad de recrearse a partir de la importancia obtenida de su aporte artístico (Oliva, 2017).

Para esta escultura suave la fisura es una propia lucha que deja la posibilidad abierta de deconstruir esa estructuración discursiva del textil con una finalidad utilitaria o específicamente adherida a una condición de género particular. Procura más bien generar nuevos modos de saber desde una forma creativa (o poética), desde áreas aparentemente *sin género*, no dependientes de la heteronormatividad. Un arte sin una diferencia sexual que permite una representación o práctica artística que no tiende “al discurso generizado y generizador” (Pollock, 2007, p. 146).

Por tanto la *fisura* como concepto dentro de lo que el arte no puede definir, puede leerse transversalmente o en paralelo con la interseccionalidad. Esta idea nos hace ver una retícula de desigualdades inicialmente desde la raza, la clase y el género, tirones de una realidad que no es compacta sino desgarrada. La fisura como ruptura de la cotidianeidad presenta vacíos y grietas en los que una obra como *Hallazgo*, genera puentes alternativos para interrumpir mecanismos estructurales de la diferencia. Cuestiona la idea de un arte que viene de la mujer consierada como *eso otro*, según Pollock (2007), y establece ese yo poético que rompe el círculo de la cotidianeidad. Así la fisura se sitúa en una ontología de lo cotidiano, que nos abre un mundo con otras leyes, con otro ritmo, con otra atmósfera y con otros colores (Arechavala, 2019).

*Hallazgo* es de los textiles, de esta puesta en escena en Lituania, que exige un distanciamiento del colorario exotista de la percepción latinoamericana. Su oxidación y su categorización sistemática como objeto de observación tridimensional; sus elementos metálicos como parte del proceso detonante de cromatismos incorporados con la ayuda del tiempo. Todo el conjunto recrea un una práctica lejana a las tradiciones más fieles a los referentes del textil convencional.

Su multidimensionalidad es un complejo colorario de narrativas que ponen en desacuerdo una línea de lectura prefabricada o prescrita. Una de estas aristas es también su comprensión política de los múltiples campos (institucional, participativo, social) que intersecciona este objeto textil y que generan “diversas acciones para un efecto político que pueda reflejar posicionamientos y formas de enfrentar la relaciones de poder” (Castro, 2018, p. 13). Desde esta óptica, *Hallazgo* representa la práctica artística de un textil que se distancia de los convencionalismos, aporta en sí el reconocimiento de una práctica y dimensión políticas desde un giro de discurso en el que todo aquello simbólico pueda cambiar de sentido y contenido para poder reconocer la diversidad de sus expresiones.

### **3.6 De los tintes naturales al textil como testimonio de una realidad medioambiental.**

La experiencia del lado materno desde la formación en textiles y tintes naturales de Elizabeth Thompson, le dio a Parra un insumo más y es el contacto con una idea de naturaleza como forma creativa.

Fue así como se articuló una aproximación hacia ese objeto artístico que es teñido por oxidación (desde el ejercicio del tiempo), que es polimorfo (con rasgos característicos de difícil catalogación formalista) y es testimonio de una realidad medioambiental; *Hallazgo* es un corte transversal de espacio y tiempo sobre esa condición frágil entre fibras y medio, entre la acción del tiempo y su afectación en las superficies sensibles.

Se podría identificar como testimonio, *locus*, testigo, un catalizador de interacciones muy diversas que no solo atañen a un público y su conversación directa con el objeto, que se aleja de cualquier literalidad unilateral. Se aproxima más a un documento de ecofeminismo (que propiamente feminista): trata más de generar una posición política para generar cambios sustanciales en los campos dominantes del intelecto y de la acción social, para mitigar el deterioro del planeta que a algunos de los grupos que más afecta es usualmente al de las mujeres (Bustillos, 2005).

Esta intención en estrechar la relación entre lo ambiental y lo político, a través del arte, es una plataforma que Parra ha comprendido bien. Reconocer los efectos de la política como espacio de disputa discursivo y simbólico, permitirían luego incidir, desde el arte, en transformaciones mucho más específicas (Sánchez, 2018, p. 13).

En el marco del imaginario entre artesanía y el arte, se escala a un nivel diferente el hecho de que la producción de contenido y su posibilidad heterotélica o autotrascendente es necesaria para fortalecer esa posibilidad de transformación política a raíz del arte.<sup>23</sup> El textil se vale de esta contingencia para salir un poco de esas predeterminaciones de un artesanía

---

<sup>23</sup> Este ha sido un aporte de Jolanta Brach-Zaina (2008) quien comenta en sus teorizaciones cómo ese valor autotrascendente del arte se sitúa fuera de su dominio y por lo tanto tiene un propósito fuera de sí o tiene una finalidad externa, así los valores heterotélicos se generan externos a los propios dominios como marco referencial de esa intención autotrascendente.

sometida al criterio dominante de la *gran obra de arte* que menciona Jiménez (2002). Por el contrario, esta accede dentro del gran marco del arte y con un énfasis en la internacionalidad del textil contemporáneo desde una *autonomía de lo visual*. Dicho enmarcado hace posible cuestionar los relatos y hacerse distante de la reproducción agotadora de las hegemonías de la visión histórica y la cultura de la modernidad. Un resultado a este nivel debe propiciarse bajo la consideración de un nuevo régimen escópico que, en el caso del textil y como Martínez (2016) apunta, debe considerar culturas visuales alternativas (Martínez S. , Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, 2016).

Al mismo tiempo esa alternatividad, confronta las implicaciones de una experiencia ambiental a partir de un arte que busca la transformación política al desvincularse, en términos de Martínez (2016), del ocularcentrismo hegemónico que tapa las críticas propias y que han querido desmontar esa transformación al afianzar sus esencialismos. Estos, no son más que una pantalla de signos o discursos incorporados desde una visualidad socialmente estructurada o construida y una imagen (o mirada) como ámbito de socialización, intersubjetividad y ejercicio de poder. Un sistema que en sí ha plagado de dualismos y distancias la articulación de prácticas que como el textil, son también un *art experience* así propuesta anteriormente por el pragmatismo americano de principio del siglo XX:

“En efecto, fue John Dewey quien allá por 1934 publicara su célebre *Art as Experience*, recientemente vertido al castellano, sosteniendo que el objeto del arte era ante todo un tipo de experiencia que tomaba como punto de partida la experiencia ordinaria de nuestra vida cotidiana” (Fernández R. , 2008).

En otras palabras al retomar un ejercicio textil como *Hallazgo*, lo que se sugiere es una perspectiva distinta que desde la descentralización de los esencialismos, se desmerece esa facultad de una potencia educacional que desdice “la expectativa de espontaneidad de la lógica misma del ver” (Brea J. L., 2010, p. 23). Y es que la lógica del ver al estar mediada en al arena social hace que una objetivación como la del textil sea la resultante de la aplicación de un *modelo organizativo* que estructura una arquitectura del acto de ver. Al

mismo tiempo ese modelo propicia la formación de un sujeto en el campo de lo que *podemos ver*, desde un carácter meramente objetivo que se define y desarrolla en esa construcción en la cual él se instituye.

Esta contribución ecofeminista que podemos determinar en la obra de Parra es en buena medida un proceso de descentralización que requiere esa mirada natural y espontánea. Ya el trabajo de su madre en los 70 participaba de una ola colectiva de reflexión feminista que colocaba los textiles más tradicionales en museos y galerías como protesta con una redirección de lo utilitario y en pro de la equidad. Ahora bien, en este proyecto Parra no busca un estilo de feminismo particular, es consciente de que está mediada por una socialización específica que fomenta la distancia y objetivación de la representación visual desde una base crítica, mas no exclusivista. Cuestiona esa dependencia a una definición desde la heteronormatividad y al desconocimiento de la potencialidad de las políticas de la diferencia, desde lo que denomina Sánchez (2018) como su capacidad de “superar las dicotomías excluyentes (esencialismos) de la política institucional tradicional” (Sánchez, 2018, p. 15).

El hecho de incorporar el tema ambiental es más cercano a esa observación intrínseca a la enseñanzas de la naturaleza y que de alguna forma los conos de visión para establecer relaciones con este objeto crítico permite un aplicación de procesos de observación paralelos a procesos ecológicos ampliados en paralelo a los derechos de las minorías. Una estructura propia que pone a prueba ese régimen escópico occidental o constelación de creencias que dan posibilidad a la verosimilitud como proyecto civilizatorio o epistemológico (Brea J. L., 2010). Desde este enfoque dichos valores intrínsecos y subjetividades son reflejo de “una diversidad biológica urgida de aquilatar en cuanto al valor de la diversidad humana por sí misma” (Bustillos, 2005, p. 66).

Parra hace desde *Hallazgo* una triangulación entre el yo, la sociedad y la naturaleza que establecen una nueva lógica de la visión que indaga sobre las relaciones de poder que intervienen para un desastre ecológico (Bustillos 2005). Pero también establece un sistema de valores y un análisis político del androcentrismo y de la destrucción ambiental.

### 3.7 Arte, verdad, teoría y praxis

El conjunto de esculturas suaves *Hallazgo* es un sistema de tres objetos vinculados no solo por la materialidad y la tridimensionalidad sino que su narrativa implica incorporar pensamiento teórico y acción. A partir de estos dos conceptos, la teoría viene a ser esa capacidad de construcción de contenidos que desde los Estudios Visuales no versan sobre ese mundo de creencias al que se adhiere el proceso estético sino al análisis crítico, la búsqueda de presupuestos y pactos fiduciarios, que como bien explica Brea J. L., (2009), se convierten en hechos socialmente relevantes, dominantes y hegemónicos en su ámbito. Su forma de construir un nuevo formato de miradas permite la formulación de preguntas, en torno a la potencialidad de generar acciones políticas, una praxis, como segundo elemento. Esto permite reconocer los contextos en que estas políticas deben generar acciones de cambio que desmonten lo que ha sido instaurado y en el caso del medio ambiente, desde una metodología nueva, éticamente sostenible y socialmente efectiva.

Pero para tales efectos se requiere ese acto poético que rompe y permite el adentrarse en otra cotidianeidad desde el *desocultamiento* o *alétheia* (proveniente del pensamiento heideggeriano) que precisa Arechavala (2019) como una verdad que aborda la comprensión de la obra misma. Se devela el arte como el *ser-instrumento*, el poner en obra la verdad existente (Arechavala, 2019). Esta epifanía o develación de una verdad, es de alguna manera la estrategia de un textil que huye de las agendas capitales del sistema de mercado del arte moderno para poder ingresar así a una nueva construcción de conciencia que disminuya el trecho ente arte y vida.

De aquí se hace necesario para dilucidar esa verdad que propone el desocultamiento, una praxis abierta que ve una obra de arte huidiza a cualquier sistema institucional normado desde la mirada androcéntrica y hegemónica del arte. Se trata de una forma artística que se activa y se conecta tomando en consideración la condición humana, lo que el arte mercantilista no ha hecho pues lo separa más bien de la vida desde su ensamblaje hacia el poder económico. Por lo tanto es necesaria la praxis como una acto de visibilización que intensifica las interconexiones que nos construyen y demuestran realidades (en este caso

socioambientales) que podrían decirse actúan como herramientas “capaces de mostrar problemáticas y ofrecer soluciones” (Soto, 2017, p. 140).

En efecto, este objeto textil genera esa pausa urgente de mediación que desarrolla una narrativa en torno a realidades que se demuestran en lo externo y que impactan hasta lo más profundo de una sociedad constituida. La mediación entre esa producción de contenidos y su praxis inmediata genera un nuevo paradigma estético que como cita Félix Guattari, parte de la elaboración de producción de subjetividad como motor (del mismo) que incluya el papel activo de los universos de valor, la función de las enunciaciones colectivas, así como objetos y cosas que considera que son funciones pragmáticas en la vida. Un tramado relacional “de fuerzas, materiales e inmateriales, con cierto grado de autonomía” (Martínez S. , La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad, 2016, p. 103).<sup>24</sup>

Esta consideración de fuerzas se torna desde cierto punto una ampliación de la forma del arte y sobre todo un reflejo de lo social. Sin embargo el esfuerzo de una construcción de obra como la que observamos intenta dentro de su composición huir de los campos frívolos de las competiciones *estético-comerciales*. Es un trabajo en pro de un potencial transformador (Soto, 2017), que provoca la necesaria fisura y posibilidad huidiza para generar un nuevo paradigma que no se ajusta a la lógica del progreso. Se trata de establecer una postura crítica sobre la creación de intereses financieros que socavan las bases mismas de la sobrevivencia de la especie humana con consecuencias perversas y desde la dinámica depredadora capitalista (Bustillos, 2005).

Aquí cabe destacar que en medio de esta degradación, esos elementos que conforman la obra de Parra son además de vestigios de una realidad, un conglomerado crítico. Representa esa fiereza del consumo, una postura política en el proceso tanto

---

<sup>24</sup> La referencia de Martínez S. (La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad, 2016) sobre Guattari hace hincapié en las fuerzas materiales e inmateriales, su margen de autonomía y la relación con otras fuerzas. Este argumento es básico en tanto el estudio de las relaciones ente cuerpo, sensibilidad y mundo, permiten hacer un paralelismo con la obra textil *Hallazgo* en tanto que su proceso busca construir su propia subjetividad, también soberana, por encima de los ejercicios del poder (pp.103).



personal como creativo llevado en soledad y que desde la mirada de la mujer artista conecta con otras visiones de mujeres. Algunas que históricamente han sido referentes en ese proceso por la búsqueda de una posición desde el proceso personal y analítico de la mujer artista.

*Hallazgo* desde el análisis de la imagen y producción de significados no se define en la lógica de lo dualismos (falso o verdadero, esencial o aparente) sino que se define desde la lógica de la distinción entre la imagen y la visibilidad. La visibilidad es un referente que queda asimilado en la esfera de lo aparente, lo indeterminado, pero la imagen se escapa para trascender, tener un referente en la verdad, en tanto que la visibilidad se convierte en un artilugio encriptado y dispuesto solo para sí mismo. La imagen más allá de una redención teológica debe quedar en el entrecruce de ordenes sensibles de lo estético y el compromiso político. Una plataforma de construcción de sentido a partir de la articulación con lo cotidiano y las relaciones entre cuerpo, sensibilidad y mundo (Martínez S. , La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad, 2016).

El hecho mismo de conocer desde temprana edad los tintes naturales y sus tratamientos en el textil, redirigen la mirada de la artista a un modelo de representación que se abastece del óxido, del metal como tinte, la figura del alambre de púas alrededor de la escultura suave, son aspectos simbólicos de una realidad maltratada.

El recolectar elementos y ensamblarlos como parte de un diálogo sistemático ha sido una constante en la propuesta de Parra y generalmente son elementos en la naturaleza los que busca para lograr ese espacio de encuentro sobre nuevas realidades en las que la naturaleza es la protagonista. Como recolectora, organizadora de sus materialidades, es probable que *Hallazgo* sea no solo un título sino un logro explorativo, el final de un extenso proceso de búsqueda, que finaliza con el descubrimiento de un proceso de libertad creativa.

Para el año 2013, en su colección *Artificialia y Naturalia* presentada en el Centro Cultural e Histórico José Figueres Ferrer, la artista recurre al uso de instrumentos artísticos

provenientes del surrealismo, nueva realidad y nuevo conceptualismo (Carolina Parra juega con lo natural y artificial en su arte, 2013). Una posible posterior reelaboración de *Hallazgo* desde otro proceso constructivo, pero sin dejar de lado esa línea constante de su observancia de la naturaleza. Establece ese elemento indagador del gabinete de curiosidades que evoca una experiencia anterior al moderno concepto de museo de arte. Entre los siglos XVI y XVII se recolectaban y exponían diferentes artefactos tales como conchas marinas, relojes, esculturas o piedras preciosas. Esta sistematización de conceptos, diversidades y otredades (componentes del gabinete) dan forma a un tipo de *muestrario del conocimiento*, el cual Parra actualiza a través de sus propuestas y en especial con esa atención particular de *Hallazgo*. Su análisis museográfico establece una bitácora o clasificación del conjunto de esculturas suaves, como testimonios, de una realidad afectada por la circunstancia aleatoria pero intencional del medio ambiente.

### **3.8 Colofón: triangulación para un textil con contenidos narrativos, socio-ambientales y experimentales.**

La transferencia de conocimientos del seno de su familia, la escultura suave textil como memoria de los efectos del tiempo y la conciencia ecológica como pensamiento de ruptura, son los tres ejes fundamentales que surcan a *Hallazgo* y la hacen sostener los contenidos suficientes para enfrentarse a una mirada europeizante como la de la Bial Textil de Lituania para la que fue destinada. Es desde una mirada de mujer que este objeto se ubica en una zona de discusiones, cierto que, en tendencia, en una ruptura de arquetipos que saltan la tradición de la escultura sólida de bulto. Sintetiza de forma sugerente el aporte de su línea materna en cuanto un textil bidimensional y teñido, que en esta ocasión se convierte en objeto polimorfo, de una lectura muy subjetiva y en proceso constante de transformación ante ese experimento *químico-ambiental* de la oxidación. Ese es un tinte natural que deja su huella en la superficie y por lo tanto agrega muchos más tropos desde los cuales construir aproximaciones más conscientes sobre nuestra realidad ecológica.

En cuanto a la construcción de contenidos, desde la óptica de Moxey (2013), el arte no está en capacidad de ser definido de una forma estable puesto que está afectado por las circunstancias del tiempo ya que “el presente imperativo de los objetos de arte está en su aparente accesibilidad, cuando en realidad son un opaco rastro histórico” (*Visual time : the image in history*, p. 139). Esta afirmación conduce a pensar en que si bien es cierto que la textilidad de *Hallazgo* ha sido resistente y repelente a ideas patriarcalizadas en el tiempo, ha tenido también desde la mirada de la mujer un proceso diferenciador. Un proceso y un momento que le han provisto de una nueva narrativa y un posicionamiento con compromisos más contundentes que su sola idea de lo artesanal o funcional.

Esta primera arista de la triangulación, la narrativa, hace que *Hallazgo*, como ejercicio de resistencia dirige su lectura a lo que Bourdieu denomina una “reestructuración de las formas específicas del campo que lo vuelve más autónomo y por lo tanto más capaz de imponer su propia lógica” (Bourdieu, 1990, p. 2).<sup>25</sup>

Sin embargo no se escapa este intento de autonomización de las armas de los productores culturales más heteronómicos cuyo capital lucha por el monopolio de la legitimidad en el campo. *Hallazgo* hace una apuesta a ese campo de producción restringida (poseedor de gran capital específico más no gran público), como lo señala Bordieu (1990). En este sentido esa narrativa de la resistencia ha elevado su importancia en el acto de ver, a través de acciones estéticas, que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, hacer ver lo escondido o hacerlo ver de otro modo, capaz de movilizar acciones transformadoras:

“Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras” (García, 2009, p. 30).

---

<sup>25</sup> En esta nota Bordieu aclara los tres momentos que definen la ciencia de un hecho intelectual: el campus en relación con el poder, las relaciones objetivas en el campo cultural y el habitus, sistema de disposiciones de la producción cultural. En cuanto al textil propiamente, su trabajo por una autonomía ha sido un proceso hacia el campo de las tomas de posición, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo, con lo cual entre más autónomo sea el campo literario o artístico el elemento denominado principio de jerarquización dominante, prácticamente suspende su eficacia, pero por más autónomo sigue siendo atravesado por las leyes del campo englobante y su aprovechamiento (Bourdieu, 1990, p. 16).

Desde este enfoque, la obra nos coloca frente a esa retícula de confrontaciones entre autonomía y campos de poder por alcanzar, esa posibilidad de sostenerse e interactuar, con un público que se hace consciente de su posibilidad dialógica para entroncar otros modos de abordaje del textil.

La segunda arista la conforma la preocupación *socio-ambiental* de la artista. El campo de gabinete de conocimiento o ese formato de valija de curiosidades que mencionamos anteriormente, aporta un aspecto más y es que en un microcosmos se puede hacer una lectura de una realidad que nos golpea en el rostro a pasos agigantados: la crisis ecológica. Con interacciones sencillas, *Hallazgo* funciona como un dossier artístico, que profiere un tejido de procesos para evidenciar valores simbólicos y culturales, que exponen la importancia de la conexión ética y política con la naturaleza, desde el arte y la ecología. Este no es un *objeto-único*, es un *objeto-sistema*, con diálogos múltiples que no recurre a convenciones dictadas por un sistema *ortodoxo-institucional*. Es una obra abierta, que se basa también en la convicción de la acción colectiva (la cooperación con los otros) en la creación de reconexiones simbólicas, para promover acciones reales y conscientes que vayan más allá del terreno del arte y con un dejo de esa profundidad *político-espiritual* que se aleja más de la producción de objetos a cambio de acciones e intervenciones socializadoras que, como indica Soto (2017), “nacen de la necesidad de hacer visible la realidad del ser humano en su contexto” (p. 227).

La tercera arista y final es la experimentación, un proceso que revisa a los ensayos dadaístas y retoma el sentido del objeto textil como testigo de un proceso transformador del arte y la vida. Y es que este proceso, también conexo de alguna forma a esa tradición del arte conceptual, intenta ciertamente desde el aspecto crítico de la artista, un cruce entre texto y material o entre lectura y técnica, “una textualidad general indiferenciada (Vásquez, 2016, p. 4). Lo que significa una herramienta discursiva para salir de su ámbito y dar cuenta de su práctica artística, o lo que bien diría Shiner “separar al poeta del artista, como poetas del inconsciente, del escritor ordinario o del artesano” a través de las imágenes del *readymade* (Shiner, 2004, p. 346). La recolección de objetos, la experiencia de la observación y el transformar los objetos comunes y utilitarios en evidencias y procesos

artísticos de forma sistematizada, es el eje más fuerte que encontramos en *Hallazgo*. De aquí que en su camino a la muestra de Lituania esta construcción textil alcanza ese nivel de metáfora ecológica, es decir, que ha preferido mantener la entidad artística del objeto como argumento discursivo en el espacio del arte (Ramírez & Carrillo, 2009). Al pensar en este proceso metafórico, es necesario retener ese ejercicio de los *readymade* que son en palabra de Jiménez (2002) el índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte, el cual elimina la finalidad práctica del objeto de su contexto habitual para una consideración estética desde un sentido básicamente conceptual (Jiménez, 2002, p. 32).

A partir de este planteamiento de la experimentación del *ready-made* se habla también de una inmediatez y disponibilidad para crear estas imágenes. *Hallazgo* como *imagen-sistema* expone la oxidación del alambre y el soporte de madera (según sea su montaje), que optimiza al textil como esa escultura suave con una autonomía sobre sus soportes sensibles o materiales. Es lo que encierra en este proceso como metáfora visual es decir, que como objeto proporciona una esencia, un lugar físico pero además que como objeto hecho a mano exige una interacción desde lo que se denomina su calidad dinámica, no la pasividad de un objeto creado solo para contemplar (Buszek, 2011).

Con esto la obra cierra esa experiencia abierta que se engancha a lo procesal y la crítica a la temática ambiental es algo que incorpora en su iconicidad. Lejos de los procesos institucionales y de la observación bucólica, es un acto interactivo que provoca preguntas y dudas sobre nuestra función como actores de la realidad que caminan en la naturaleza que transitamos día con día.

La genealogía (como puente transmisor) fue un intento para explicar procesos generacionales o al menos dar una aproximación a ciertas contribuciones que puedan dar sentido a líneas consecutivas en el tiempo. Estas nacieron dentro de un circuito de producción o campo, que intentan perpetuar sus procesos y estilos. Sin embargo, la obra abre un mapa de rupturas que hacen del aprendizaje en el taller, un laboratorio de sensibilización para optar por otras formas de generación de contenidos que resignifican los

procesos iniciales y quedan abiertos a nuevas formas de construcción que adhieren nuevas posturas críticas.

La experiencia y aprendizaje en el seno familiar desde lo textil y la experiencia escultórica de Parra, no ha sido una escuela de institucionalización sino un proceso autonómico que le ha facilitado ubicarse desde un balcón más conceptual para desarrollar un textil alejado de lecturas fáciles y de tendencia utilitaria. Pero además es un textil que como explicamos, se hace un agente de cambio con la naturaleza, y sus elementos incorporados son interventores a su vez, con los pigmentos de oxidación y la ayuda de los agentes ambientales para demostrar la fragilidad de nuestro entorno.

Si bien los procesos de sensibilización y educación podrían haber devuelto la mirada a las prácticas tradicionales del textil o la escultura, aquí la fisura se da en tanto que el textil deja sus funciones más estereotipadas para hacerse un relato del tiempo. Su materialidad llega en el 2011 a Lituania, en un certamen mundial a ofrecer una visión de una nueva cultura textil como agente de cambio, una memoria similar a los ejercicios de Joseph Boeys y una voz que hace eco de las manifestaciones de los textiles de corte feministas de los 70, en su afán de visibilizar en su intrincada sencillez la invisibilidad histórica del hilo de las hilanderas primigenias, es un arte inconforme.

Hoy la vigencia de *Hallazgo* hace eco también a un rigor de ciencias objetivas. Es una maniobra subversiva, que pone de manifiesto la preocupación de la experiencia es la idea de fabricación, como parafrasea Vásquez (2016) a Duchamp, como “un centro de operaciones mentales y artísticas, abierta a una lectura de lo real como diverso y plural, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo” (Vásquez, *Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus*, 2013, p. 10)

*Hallazgo* es así un punto crítico y profundo sobre el tiempo, la espiritualidad y la política, que muestra al artista como agente de cambio social y empático con los seres vivos, el entorno y la materia. Un acompañamiento a partir del hilo invisible de las Moiras,

las hilanderas del destino. Aquí Parra hace un apropiamiento de esa generación de tejidos que vienen del taller y reinvierte su postura, haciendo visible el hilo del destino, pero de la naturaleza y la acción nuestra sobre ella como la oxidación y se emancipa de ese no-lugar en que estas diosas habitaban, pone en evidencia un hilo del destino, el tiempo y el deterioro.

El objeto textil no es más el *no-lugar* y es un hallazgo, es un campo de fuerzas que afecta a los que ingresan a su espacio y esa lucha intenta a su vez modificar ese campo de fuerzas como indica Bordieu (1990). El textil ha girado, se ha destejido y vuelto a tejer, el hilo se ha visibilizado y nos deja al parecer la pregunta del destino puesto en el significado de *Hallazgo*.

## Conclusiones

Como cierre de *El proceso de la obra textil entre los límites de lo imaginario de la artesanía y el arte. Un estudio sobre las obras Contemporáneas* (Paulina Ortiz, 2011), *Frontera* (Loida Pretiz, 2011), *Hallazgo* (Carolina Parra, 2010), se puede concluir que el arte textil occidental aún sigue cruzando los mundos de su oficio y la institucionalidad artística, con una memoria sostenida sobre el trabajo de las mujeres que cuestiona el orden patrilíneo en que surgió. Por lo tanto, el esfuerzo por validar su autonomía ha recurrido a apropiaciones, posturas críticas y rupturas paradigmáticas que buscan legitimar su práctica a pesar de esa institucionalidad estética, desde un discurso de lo femenino aunado a una gestión cultural más interseccional.

El objeto de arte textil ha desarrollado de forma más lenta su posicionamiento en el escenario de las prácticas convencionales del arte, las cuales fueron acogidas desde un primer momento por aquellas de interés a la *estética* institucionalizada. La *Gran Obra de Arte* nacida del pensamiento del Siglo XVIII clasificó el arte y la artesanía. El quehacer manual queda relegado y así, el arte textil redujo su aporte a un asunto meramente de funcionalidad, sin un carácter de lo denominado *sublime* como otras formas de arte. Pero a pesar del desarrollo silencioso tanto de ese hilo como de esa costura, en la ardua tarea de la autonomía textil, también se gestó un laboratorio que dio paso a una narrativa y a un texto distintos, que hoy lo han vuelto más resistente en los espacios de las nuevas materialidades del arte. El aspecto de lo limítrofe es un campo en el que la multidimensionalidad del textil encuentra formas de acceder y crear textildades afines a muchos otros formatos, por lo que se engrosa desde un espacio de experimentación y vanguardia con mejores posibilidades de evidenciarse en los discursos feministas de mediados del siglo XX.

Ante esas patriarcalidades que peinaron las fibras del textil desde tiempos inmemoriales, la mirada de las mujeres como la de las diosas míticas, han encontrado la estrategia para resistir a través del tejer y destejer. Los años 70 dan un giro icónico al textil y cuestionan la hegemonía patriarcal. Tanto así que pasa a ser un texto de liberación, una narrativa de nuevas formas, lo cual es particularmente difícil para ciertos sectores del arte y



deben gestar curadurías especializadas y certámenes particulares para profundizar sobre el mismo: verbalizar y visibilizar, no completar agendas o ausencias.

La mirada de la mujer en el recorrido histórico y mitológico del arte textil sigue siendo un intrincado camino de definiciones, conceptos y realidades que implican una nueva lectura. El solo hecho de pensar si es un oficio artesanal o artístico, hace que su entretejido de posibilidades no cumpla con una lectura completa sobre su verdadero alcance. Esta separación entre funcionalidad y contemplación estética del objeto de arte textil, no es de recibo para poder dimensionar todo lo que deja hecho tirones en el medio: la mujer, el trabajo manual y la tradición aprendida.

El arte y la artesanía para el textil seguirá siendo un binomio en negociaciones constantes. Camina en una línea muy delgada y cercana a los criterios de una normativa artística hegemónica. Para poder solidificar su autonomía y su narrativa debe asegurar sectores externos y lejanos a ese *otro* normante. Será la única forma de tutelar su gestión a partir de manifiestos y estructuras críticas que brinden un razonamiento adicional al dictado por los grandes sistemas consolidados.

*Contemporaria*, *Frontera* y *Hallazgo*, han sido un trabajo de mujeres, miran otros derroteros y se enfrentan a una mirada eurocéntrica desde el bosque, la frontera y el vínculo femenino. A continuación, algunas aproximaciones finales.

**Tabla 1:** Cuadro comparativo transversal de las categorías de la tres obras en estudio

Obra	<i>Contemporaria</i>	<i>Frontera</i>	<i>Hallazgo</i>
Artista	Paulina Ortiz	Loida Pretiz	Carolina Parra
Figura simbólica de la resistencia	Penélope Tejer y destejer	Aracné El laberinto	Las Moiras El hilo de la vida
Materialidad del objeto de arte textil	Fibra, pulpa de papel y tintes.	Tela, plástico, fotografía, bordado a mano	Escultura suave, acolchada y tinte por oxidación.
Desarrollo de la obra	Del anudado a la fibra,	La costura de materiales	Proceso de acolchado de

	de la fibra a la pulpa de papel, de la pulpa de papel a la cápsula policromada.	que presenta intrincadas situaciones y un laberinto bordado como sello o insignia de una situación sin resolver	formas orgánicas como escultura suave elaborada manualmente y teñida con óxidos, presentadas en caja de madera
Campos del <i>arte-artesanía</i> transitados	Pintura, collage, textil, tridimensionalidad, diseño.	Estandarte, textiles bordados, fotografía, el dibujo	Textiles cosidos, escultura en bulto suave, pintura con tintes naturales.
Estrategias de ruptura	La resistencia de la fibra recrea el oficio textil del anudado con una síntesis del mismo a través de la cápsula de color hecha de pulpa. Lo funcional del textil se convierte en ícono contemplativo.	El textil como testigo y narrador de un texto sobre las complejas dinámicas del poder, género e identidad en la frontera: La costura zurce el dolor de la política del miedo.	Un oficio de mujeres que adquiere la autonomía de su fuente de origen. Corta su destino, crea una interface (hilo visible) entre la representación textil, la mujer y la naturaleza.
Estructura teórica	Moxey (2009): El giro icónico. Risatti (2007): La confrontación de la artesanía con el arte Jiménez (2002): La Gran obra de Arte y el objeto solo manual.	Ángela Davis (2005): la interseccionalidad, en clase, raza y género. Ahmed (2004): La política cultural del miedo Brea J. L. (2010): Objeto - soporte.	Vásquez (2016): Teoría Derridiana de la distinción. Buttler (1997): ¿qué constituye la categoría mujeres? Bordieu (1990): El campo de fuerzas
Textilidad	Objeto singularísimo: no hay forma de que pueda ser el mismo nuevamente, ha creado su propio tiempo.	Manifiesto: El uso de la costura y la adherencia de imágenes y materialidades como símbolo de rompimiento de dominios.	Autonomía: La escultura suave como fisura y contraste para resignificar el vínculo simbólico de la mujer y la naturaleza.
¿Qué debe revisar la academia?	La disciplina artística de lo manual y su importancia a partir de	La metodología de la interseccionalidad tamiz para un análisis del	La autonomía de la mujer y de su trabajo artístico, construir su

	otros esquemas de valoración más allá del sistema patrilineal	impacto del fenómeno social a través de un arte multidisciplinar	propio paradigma de relaciones y distinciones individuales.
Conclusiones	<i>Contempora</i> reescribe la fibra textil como la singularidad de una estrategia manual que da resistencia para constituir su propio lenguaje y su propio tiempo y por lo tanto para ser abordada como Obra de Arte Singular.	<i>Frontera</i> , es el fragmento de una realidad abstraída desde la política del miedo y el borde, una bitácora de imágenes y materiales, testimonio del laberinto complejo de las relaciones de poder y quienes son sometidos y sometidas a estas.	<i>Hallazgo</i> , es el lenguaje autonómico de una propia identidad cuando se ha diferenciado de sus fuentes primarias del oficio y en el caso de las mujeres, cuando independiza su propia interpretación de lo aprendido.

Este mapa de elementos demarca que el camino de los objetos textiles entre los límites del arte y la artesanía son tránsitos sujetos a una larga tradición de poderes. Desde la tradición mitológica hasta nuestros días, el poder ha sido una constante para darle valor a ese trabajo de las mujeres. Es en el siglo XX que el ejercicio de otras materialidades ya implementadas por artistas como Duchamp, Kandisky, Malevich, entre otros dan relevancia a esos nuevos formatos y es así que una escuela como la Bahaus en el telar de Anni Albers ve este oficio como un espacio para los textiles con una relevancia que va más allá del objeto sometido al olvido.

Paulina Ortiz, Loida Pretiz y Carolina Parra fueron artistas (entre muchas otras), que se encontraron en la estructura eurocéntrica del certamen de Kaunas, una forma de hacer un textil que diera una mirada fresca, sin caer en el precipicio de una definición forzada de ese espacio fracturado entre arte y artesanía, con una propuesta autonómica y crítica a las intenciones hegemónicas del sistema del arte occidental.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. (J. Navarro, Trad.) Madrid: Akal. Recuperado el 25 de Septiembre de 2019, de [https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf)
- Aguerre, E., Tavella, S., Telles, A. L., Sauksteliskis, J., Zoppolo, J., Sicco, F., . . . Falnagan, F. (2014). *Florenxia Flanagan, Tejer el manto*. (M. Scapin, Ed.) Montevideo: MNAV Museo Nacional de Artes Visuales. Recuperado el 14 de Mayo de 2020, de <https://textiles-uruguay.webnode.es/tejer-el-manto/>
- Aguirre, P. (13 de Noviembre de 2017). Técnica e Inteligencia. *El País*. Recuperado el 1 de Julio de 2019, de [https://elpais.com/cultura/2017/11/08/babelia/1510158785\\_404175.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/08/babelia/1510158785_404175.html)
- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Centro de investigaciones y Estudios de Género.
- Aiestaran, I. (17 de Noviembre de 2016). Filosofía con Ángela Davis. *Diagonal*, págs. 1-2. Recuperado el 1 de Mayo de 2018, de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/32361-filosofia-con-angela-davis.html>
- Almari, B. (April - June de 2015). What happens when women dominate traditional craft industries: the Omani case. *Sage Journals*, 1-8. doi:10.1177/2158244015587562
- Anger, J. (2007). El agradecimiento de Anni Albers a Paul Klee. En M. n. Sofía, & B. Danilowitz (Ed.), *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (M. L. Balseiro, Trad., págs. 130-147). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Recuperado el 1 de Junio de 2019, de [https://www.researchgate.net/publication/316861487\\_El\\_agradecimiento\\_de\\_Anni\\_Albers\\_a\\_Paul\\_Klee](https://www.researchgate.net/publication/316861487_El_agradecimiento_de_Anni_Albers_a_Paul_Klee)
- Arechavala, R. (Julio - Diciembre de 2019). El arte como fisura ontológica de la cotidianidad. *Humanidades, Revista de la Escuela de Estudios generale. Universidad de Costa Rica*, IX(2), 1-34. doi:<https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37096>
- Arenas, N. (Febrero de 1997). Globalización e identidad Latinoamericana. *Nueva Sociedad*, 120-131. Recuperado el 01 de 05 de 2019, de [http://nuso.org/media/articles/downloads/2568\\_1.pdf](http://nuso.org/media/articles/downloads/2568_1.pdf)
- Arnold, D. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En F. Garcés, & W. Sánchez, *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. (1er ed., págs. 39-64). Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS). Recuperado el 18 de Junio de 2019, de [https://www.researchgate.net/publication/288181508\\_Del\\_hilo\\_al\\_laberinto\\_replantando\\_el\\_debate\\_sobre\\_los\\_disenos\\_textiles\\_como\\_escritura\\_pp\\_39-64\\_y\\_Algunos\\_debates\\_sobre\\_los\\_sistemas\\_escriturarios\\_indigenas\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_escritura\\_testeriana\\_pp\\_149-1](https://www.researchgate.net/publication/288181508_Del_hilo_al_laberinto_replantando_el_debate_sobre_los_disenos_textiles_como_escritura_pp_39-64_y_Algunos_debates_sobre_los_sistemas_escriturarios_indigenas_en_torno_a_la_escritura_testeriana_pp_149-1)
- Artistas Visuales Chilenos*. (s.f.). Obtenido de AVC: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54871.html>
- Barrantes, C. (2 de Febrero de 2010). "Se vende" a partir de hoy. *La República*. Obtenido de [https://www.larepublica.net/noticia/se\\_vende\\_a\\_partir\\_de\\_hoy](https://www.larepublica.net/noticia/se_vende_a_partir_de_hoy)

- Barthes, R. (1964). *Semántica del Objeto. Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*. Venecia: Piero Nardo Sansón.
- Barthes, R. (1984). De la obra al texto. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (págs. 65-82). Barcelona: Limergraf, S.A.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (2nd ed.). Barcelona: Ediciones Paidós. Recuperado el 19 de Agosto de 2019, de <https://drive.google.com/file/d/0BzJ4RJJWdzgqazl4NzNySzlfM2c/view>
- Beltram, S. (21 de Noviembre de 2017). *Angela Davis: "La esperanza revolucionaria se encuentra en las mujeres que son abandonadas por la historia"*. Recuperado el 27 de Julio de 2019, de Píkara Online Magazine: <https://www.pikaramagazine.com/2017/11/angela-davis/>
- Bizberg, I. (Setiembre de 1989). Individuo, identidad y sujeto. *Estudios Sociológicos De El Colegio De México*, VII(21), 485-518. Recuperado el 17 de Marzo de 2019, de <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/1087>
- Blanco, M. L., & Muñoz, R. (1991). Pulpeo de Cabuya (*Furcraea Cabuya*). *Ingeniería*, I(1), 45-48. Recuperado el 24 de Noviembre de 2020, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/ingenieria/article/view/7566>
- Blocon, L. (2014). El vorkurs de la Bauhaus: Dirección de Johannes Itten (1921 -1923). (A. Alcázar, Ed.) *Pastiche*(9), 84-89. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de [https://issuu.com/pastichemag/docs/pastiche\\_9-issu](https://issuu.com/pastichemag/docs/pastiche_9-issu)
- Bourdieu, P. (enero de 1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25-28, 20-42.
- Brach, J. (2008). La Autotrascendencia del Arte. En U. N. Artes, *Cuadernos de Pensamiento y Creación 2* (págs. 72-102). Caracas: UNEARTE.
- Bravo, V. (2007). Figuraciones y transfiguraciones de la imagen. En V. Bravo, *Cuadernos de pensamiento y creación 1* (Vol. I, págs. 20-22). Caracas: Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón. Recuperado el 10 de Junio de 2019
- Brea, J. L. (Agosto de 2009). *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Recuperado el 13 de May de 2018, de Centro de Estudios Visuales: Jose Luis Brea: <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen -materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K. (Edits.). (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown, Connecticut, New England: Wesleyan University Press. Recuperado el 21 de Abril de 2018, de [https://www.amazon.com/Visual-Culture-Interpretations-Norman-Bryson-ebook/dp/B00DIQ9450/ref=sr\\_1\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540151838&sr=1-1&keywords=bryson%2C+norman%3B+holly%2C+michael+a%3B+moxey%2C+k](https://www.amazon.com/Visual-Culture-Interpretations-Norman-Bryson-ebook/dp/B00DIQ9450/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540151838&sr=1-1&keywords=bryson%2C+norman%3B+holly%2C+michael+a%3B+moxey%2C+k) eith
- Bustillos, S. (2005). Mujeres de Tierra. Ambientalismo, feminismo y ecofeminismo. *Noesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, XV(28), 59-77. Recuperado el 19 de Diciembre de 2019, de <https://www.redalyc.org/pdf/859/85915204.pdf>

- Buszek, M. (2011). *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. (M. Buszek, Ed.) Durham and London: Duke University Press. Recuperado el 25 de Marzo de 2018, de [https://www.amazon.com/Extra-Ordinary-Craft-Contemporary-Art-ebook/dp/B0051EB0MC/ref=sr\\_1\\_4?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540150886&sr=1-4&keywords=maria+elena+buszek](https://www.amazon.com/Extra-Ordinary-Craft-Contemporary-Art-ebook/dp/B0051EB0MC/ref=sr_1_4?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540150886&sr=1-4&keywords=maria+elena+buszek)
- Butler, J. (1997). Sujetos de sexo/ género/ deseo. *Feminaria*, X(9), 1-20. Recuperado el 2 de Agosto de 2019, de <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria19.pdf>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa* (2da ed.). (M. Muñoz, Trad.) Barcelona: Paidós. Recuperado el 20 de Octubre de 2019, de [https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_01.pdf)
- Cabrera, A. (2005). Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición. *Bienes culturales: revista del Instituto Patrimonio Histórico Español*, 5-20.
- Camnitzer, L. (2008). La definición restringida del arte. (I. U. Reverón, Ed.) *Cuadernos de Pensamiento y Creación* 2, 13-32.
- Cao, M. (1998). La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, Individuo Y Sociedad*(10), 39-62. doi:doi:10.5209/ARIS.6806
- Carolina Parra juega con lo natural y artificial en su arte. (03 de Noviembre de 2013). *La Nación*. Recuperado el 20 de Diciembre de 2019, de <https://www.nacion.com/viva/cultura/carolina-parra-juega-con-lo-natural-y-lo-artificial-en-su-arte/JS75XXKQOBH4LIQHAXKRZSYN3U/story/>
- Carranza, J. (Setiembre de 2011). El uso de las bolsas plásticas tratadas con el insecticida clorpirifos en la producción de plátano en los territorios indígenas Bribrí-Cabécar, Costa Rica. *Informe final de práctica dirigida para optar por el título de Bachiller en Recurso Naturales*, 14. Universidad Estatal a Distancia. Recuperado el 6 de Junio de 2019, de <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/13015/El%20uso%20de%20las%20bolsas%20plasticas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Castro, A. M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações: Revista de Sociologia*(22), 11-30. doi:10.4000/configuracoes.6268
- Catalá, J. M. (2012). La imagen interfaz: Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad. *Enraonar. Quaderns de Filosofia: an international journal of theoretical and practical reason*(49), 171 - 174.
- Cernuda, A. (2019). *El diario de Antonio de Beatis*. Recuperado el 21 de Setiembre de 2019, de aCernuda.com: <https://acernuda.com/diario-antonio-beatis>
- Chadwick, W. (2007). *Women, art, and society* (4º ed.). London: Thames & Hudson world of art. Recuperado el 6 de Octubre de 2019
- Chaparro, A. (2013). 'Mujeres mola' o la máquina de imágenes míticas. *AISTHESIS*(53), 9-27. doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000100001>.
- Chinchilla, D. (17 de Setiembre de 2006). Hilos entre las manos. *La Nación*.
- Chinchilla, D. (24 de Enero de 2010). Concierto de maderas. *Ancora. La Nación*. Obtenido de <http://www.nacion.com/ancora/2010/enero/24/ancora2232032.html>
- Clark, H. (1999). "A question of absence-or, why is there no textile art in Hong King?". En S. Rowley, *Textiles: Tradition and Innovation in Contemporary Practice* (págs. 133-145). Winchester: Telos Art.

- Colera, M. (2016). Angela Davis: “Raza, género y clase son elementos entrelazados”. *Hemeroteca digital*. Madrid, España: El Salto. Obtenido de Angela Davis: “Raza, género y clase son elementos entrelazados”
- Davis, A. (2005). *Mujeres, Raza y Clase*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. Obtenido de <https://www.pj.gob.pe/wps/wcm/connect/8f73f68044385d8fa758ff01a4a5d4c4/Mujeres%2C+raza+y+clase+-+Angela+Davis.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=8f73f68044385d8fa758ff01a4a5d4c4>
- De la Colina, L., & Chinchón, A. (2012). El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 179 - 194.
- Díaz, H. (2007). *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Díaz, M. (1990). Gramática y estilística de los tropos. (L. G. Universidad de Alicante. Departamento de Filología Española, Ed.) *ELUA. Estudios de Lingüística*(6), 153-182. doi:10.14198/ELUA1990.6.09
- Eco, U. (1984). *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Planeta - De Agostini, S.A.
- Emery, E. (May de 2017). *Cut Cloth Publication Essays*. Obtenido de Cut Cloth: Contemporary textiles and feminism: [https://docs.wixstatic.com/ugd/9ebe01\\_282dd90c3c9e4cba92eeb4a916117c55.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/9ebe01_282dd90c3c9e4cba92eeb4a916117c55.pdf)
- Emery, E. (2017). *Cut Cloth: Contemporary Textiles and Feminism*. Obtenido de Cut Cloth Publication Essays: <https://www.cutcloth.co.uk/publication>
- Espinosa, M. (2001). Curaduría por qué y para qué. *Dossier: El oficio de curar, 1*, 2-9. Recuperado el 23 de Mayo de 2018, de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133547/1/Consumir\\_Cuba.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133547/1/Consumir_Cuba.pdf)
- Espinoza, M. (2008). Autotrascendencia del arte, vanguardia y revolución de la cultura. En U. N. Artes, *Cuadernos de Pensamiento y Creación 2* (págs. 5-12). Caracas: UNEARTE .
- Expósito, C. (2012). ¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España. (G. d. Género, Ed.) *Investigaciones Feministas*, 3, 203-222. doi:10.5209
- Fernández, C., & Albaladejo, T. (2015). El Hilado de Roland Barthes. (J. Labastida, S. Arlandis, J. Castro, C. Díaz, & A. Castañón, Edits.) *Anthropos. Cuadernos de Cultura Crítica y Conocimiento*(242), 55-66. Recuperado el 17 de Julio de 2020, de [https://www.academia.edu/39041084/El\\_hilado\\_de\\_Roland\\_Barthes](https://www.academia.edu/39041084/El_hilado_de_Roland_Barthes)
- Fernández, O. (2012). El hilo de la vida: diosas tejedoras en la mitología griega. *Feminismo/s. N. 20*, 107-125.
- Fernández, R. (29 de Julio de 2001). Algo entre manos. *La Nación*. Recuperado el 9 de Julio de 2018, de <http://www.nacion.com/dominical/2001/julio/29/dominical1.html>
- Fernández, R. (2008). La estética invisible del arte popular. (L. Puelles, & F. Rosa, Edits.) *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XVII, 41-54. doi:<http://dx.doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0>
- Fèvre, F. (2008). Fundamentos para una estética de la diferencia en América Latina, en la tardomodernidad. (I. U. reverón, Ed.) *Cuadernos de Pensamiento y Creación 1, I*, 48-65.

- Flügel, J. C. (2015). *La Psicología del Vestido* (1st ed.). (C. Marqués, Trad.) España: Melusina Editorial. Recuperado el 21 de Marzo de 2018, de [http://www.melusina.com/rcs\\_gene/Psicologia\\_del\\_vestido\\_-\\_extracto.pdf](http://www.melusina.com/rcs_gene/Psicologia_del_vestido_-_extracto.pdf)
- Gabb, W. M. (1978). *Talamanca, el espacio y los hombres*. San José: Departamento de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Obtenido de <https://repositorios.cihac.fcs.ucr.ac.cr/cmelenendez/handle/123456789/842>
- Gale, C., & Kaur, J. (2002). *The Textile Book*. New York: Oxford.
- García, M. (2015). *Protocolo y ordenación de banderas*. Tesis sin publicar. Universidad Camilo José Cela. Recuperado el 14 de Febrero de 2020, de <https://www.boe.es/boe/dias/1978/12/29/pdfs/A29313-29424.pdf>.
- García, N. (2009). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* (págs. 15-36). Asociación Acción Paralela. Recuperado el 26 de Diciembre de 2019, de [https://pdfs.semanticscholar.org/f865/140741a7413877269be02ab8e48e59b6a3fb.pdf?\\_ga=2.96949023.1450053280.1577420917-1182793966.1577420917](https://pdfs.semanticscholar.org/f865/140741a7413877269be02ab8e48e59b6a3fb.pdf?_ga=2.96949023.1450053280.1577420917-1182793966.1577420917)
- Glover, C. (22 de Marzo de 2012). Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text. *Florida State University Libraries*, 96. Recuperado el 18 de Octubre de 2018, de [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-5661](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-5661)
- Groys, B. (2010). *Going Public*. (S. Lindberg, Trad.) Berlin: Sternberg Press.
- Guardans, T. (2006). *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*. Obtenido de <http://www.tdx.cat/TDX-1220106-111352>
- Guardia, M. (2004). Las Artes Plásticas. En E. Rodríguez, *Costa Rica en el Siglo XX* (Vol. I, pág. 226). San José: EUNED Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Hall, B. (23 de Junio de 2013). La contrucción de sentido: el caso de los enunciados metafóricos y el discurso académico. *Signo y seña*(23), 143 - 164. Recuperado el 21 de Junio de 2018, de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/index>
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. (M. Talens, Trad.) Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. Recuperado el 7 de Febrero de 2020, de [https://www.academia.edu/30099457/Donna\\_Haraway\\_-\\_Ciencia\\_cyborgs\\_y\\_mujeres](https://www.academia.edu/30099457/Donna_Haraway_-_Ciencia_cyborgs_y_mujeres)
- Hermanson, S., Otto, E., & Daffner, L. (25 de Octubre de 2016). *One in one is four: the Bahaus photocollages of Josef Albers*. (C. Hudson, Ed.) New York. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de MoMa: [https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvM2VvOHpsb3Nzcl9Nb01BX0FsYmVyc19QUkVWSUVXLnBkZiJdXQ/MoMA\\_Albers\\_PREVIEW.pdf?sha=7eb30f1459c91ffe](https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvM2VvOHpsb3Nzcl9Nb01BX0FsYmVyc19QUkVWSUVXLnBkZiJdXQ/MoMA_Albers_PREVIEW.pdf?sha=7eb30f1459c91ffe)
- Hernández, A. (2018). Opresión e interseccionalidad. *Dilemata: Revista Internacional de Éticas Aplicadas*(26), 275-284. Recuperado el 5 de Noviembre de 2019, de <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000196>
- Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En D. Mato, & C. L. CLACSO (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (págs. 206 - 219). Buenos Aires. Recuperado el 2 de Julio de 2018, de Clacso: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916014721/mato.pdf>



- Hernández, N. (2013). Los marcos de la pintura. Una lectura de "La verdad en pintura" de Jacques Derrida. *Treball de fi de grau d'Humanitats. Curs 2012-2013*. Recuperado el 7 de Marzo de 2020, de <http://hdl.handle.net/10230/22042>
- Hernando, J. (2009). Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica. En J. A. Ramírez, & J. Carrillo (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias* (2º ed., págs. 53-84). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Hobbs, P. (2001). The sewing desire machine. En J. Jefferies, *Gender and Identity* (págs. 50-52). Winchester: Telos.
- Ivelic, R. (1995). Arte y Transfiguración. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*(28), 17-28. Recuperado el 6 de Agosto de 2018, de <http://www.revistahistoria.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/6464/6030>
- Jabardo, M. (2008). Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración. En L. Suárez, E. Martín, & R. A. Hernández (Ed.), *Feminismos en la antropología, nuevas propuestas críticas* (págs. 39-54). San Sebastián: Ankulegi. Recuperado el 26 de Mayo de 2018, de <http://www.museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/160120jabardo.pdf>
- Jefferies, J. (2001). *Reinventing Textiles* (Vol. II). (M. Koumis, Ed.) Winchester, Inglaterra: Telos.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos(grupo Anaya, S.A.).
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción en Jacques Derrida (1930-2004). (U. N. México, Ed.) *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 179-188. Recuperado el 28 de Setiembre de 2018, de [https://www.researchgate.net/publication/26446487\\_La\\_deconstruccion\\_de\\_Jacques\\_Derrida\\_1930-2004](https://www.researchgate.net/publication/26446487_La_deconstruccion_de_Jacques_Derrida_1930-2004)
- Kubler, G. (1962). *The shape of time. Remarks on the history of things* (6th ed.). New Haven y Londres: Yale University Press. Obtenido de [https://monoskop.org/images/8/87/Kubler\\_George\\_The\\_Shape\\_of\\_Time\\_Remarks\\_on\\_the\\_History\\_of\\_Things.pdf](https://monoskop.org/images/8/87/Kubler_George_The_Shape_of_Time_Remarks_on_the_History_of_Things.pdf)
- Lane, B. (2001). Migrant Textiles: burdens, bundles and baggage. En J. Jefferies (Ed.), *Reinventing Textiles: Gender and Identity* (Vol. II, págs. 77-90). Winchester: Telos. Recuperado el 12 de Junio de 2019
- Larrea, I. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis Doctoral) Lejona: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10810/12379>
- Lechuga, C. (2016). La construcción de la identidad común y la práctica artística del apropiacionismo. *Creatividad y Sociedad*(26), 331-348. Recuperado el 25 de Setiembre de 2019, de <http://creatividadysociedad.com/articulos/26/13>. La construcción de la identidad
- Leong, G. (2001). Re-constructing chinese. En J. Jefferies, *Reinventing textiles* (págs. 91-104). Winchester: Telos.
- López, M. (1 de Enero de 1994). El textil como escritura y el orden femenino. (R. Uniandes, Ed.) *Historia Crítica*(9), 96-101. doi:10.7440/histcrit9.1994.11
- Lupton, E. (2011). *Design Briefs - essential text on design* (1st ed.). (L. Lee, Ed.) New York, New York: Princeton Architectural Press.

- Lyotard, J. F. (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (7th ed.). (M. Antolín, Trad.) Madrid, España: Catedra -Teorema.
- Magán, M. (2015). *Costura: De la reinvidicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurs creativo de la obra de arte*. Vigo: Universidad de Vigo. Recuperado el 28 de Mayo de 2020, de <https://core.ac.uk/download/pdf/54205361.pdf>
- Maharaj, S. (2001). Textile art-who are you? En J. Jeeferies, & M. Koumis (Ed.), *Reinventing Textiles* (Vol. II, págs. 7-10). Winchester: Telos.
- Marchán, S. (18 de Marzo de 2018). *La muerte del autor, de Roland Barthes*. Obtenido de Anecdótico Urbano - Sitio web cultural argentino: <https://www.anecdotiourbano.com/2018/03/la-muerte-del-autor-de-roland-barthes.html>
- Marín, D. (23 de 03 de 2016). 'Chiriticos', el drama de los indígenas "invisibles" de Costa Rica y Panamá. *Público*. Recuperado el 13 de Febrero de 2020, de <https://www.publico.es/internacional/chiriticos-drama-indigenas-invisibles-costa.html>
- Mariscal, J. (Junio de 2005). La contrucción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular. *Boletín GC: Gestión Cultural* (12), 1-19. Recuperado el 23 de Mayo de 2018, de <http://www.gestioncultural.org/boletin/pdf/bgc12-JLMariscal.pdf>
- Martínez, J. (24 de Febrero de 2019). Feminismo, interseccionalidad y marxismo: debates sobre género, raza y clase. Recuperado el 28 de Mayo de 2019, de <http://www.laizquierdadiario.com/Feminismo-interseccionalidad-y-marxismo-debates-sobre-genero-raza-y-clase>
- Martínez, S. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad. *Escritura e imagen*(12), 93-111. Recuperado el 7 de Junio de 2018, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/54032/49431>
- Martínez, S. (2017). Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen. *Laoconte. Revista de Estética y de Arte*, 257-271. doi:10.7203/laocoonte.0.4.11069
- Mayayo, P. (2015). *Historias de mujeres, historias del arte* (5° ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MDO/E.P. (2019). 'Al fascismo, ni honor ni gloria': activistas de Femen irrumpen en un acto de la Falange. Madrid: Madridiario. Obtenido de <https://www.madriario.es/activistas-femen-irrumpen-acto-falange>
- Mensing, M. (1999). Textiles a viewfinder. En S. Rowley, & S. Rowley (Ed.), *Reinventing Textiles* (Vol. I, pág. 156). Winchester: Telos.
- Micheli, D. (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1er ed.). (Á. Sánchez, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Migoya, S. (Agosto de 2017). Las imágenes y sus relatos.El poder de la historia. *Octante*(2), 90-92. Recuperado el 26 de Junio de 2018, de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>
- Mindiuzenko, I. (2016). *Los extractos de la memoria. Una aproximación a la Bienal de Kaunas y a la estética relacional (Tesis de Maestría)*. Universidad de Murcia. Recuperado el 11 de Agosto de 2019, de

- [https://www.academia.edu/37797535/Los\\_Extractos\\_de\\_la\\_Memoria\\_Proyecto\\_Fin\\_de\\_Master\\_Ina\\_Mindiuz](https://www.academia.edu/37797535/Los_Extractos_de_la_Memoria_Proyecto_Fin_de_Master_Ina_Mindiuz)
- Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 17-40. Recuperado el 2 de Julio de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807298>
- Molyneaux, B. L. (2002). *La Tierra Sagrada: Espíritus del paisaje, alineamientos antiguos y lugares sagrados, creación y fertilidad*. Colonia: Evergreen.
- Monge, M. J. (13 de Abril de 2014). La artista Paulina Ortiz viaja por el mundo de los textiles en sus obras. *La Nación*. Recuperado el 14 de Junio de 2018, de <https://www.nacion.com/viva/cultura/la-artista-paulina-ortiz-viaja-por-el-mundo-de-los-textiles-en-sus-obras/Y53OLBFQXZBPNGP3JIMQ7TW7ZU/story/>
- Morales, A., Lobo, D., & Jiménez, J. (2014). *La travesía laboral de la población Ngäbe y Buglé de Costa Rica a Panamá : características y desafíos* (1er ed.). San José: FLACSO. Recuperado el 4 de Mayo de 2019, de "http://biblioteca.clacso.edu.ar/Costa\_Rica/flacso-cr/20170704051143/pdf\_403.pdf"
- Morgan, R. (2003). *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. (M. L. Rodríguez, Trad.) Akal. Recuperado el 16 de Noviembre de 2019
- Mosquera, G. (Abril de 2003). Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina. *Artnexus*. Obtenido de Artnexus: [http://artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=9624&lan=es&x=1](http://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624&lan=es&x=1)
- Moxey, K. (1994). *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (1st ed.). Ithaca, EE.UU.: Cornell University Press. Recuperado el 27 de Mayo de 2018
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 8-27. Recuperado el 27 de Julio de 2019, de [https://www.academia.edu/32960840/Los\\_estudios\\_visuales\\_y\\_el\\_giro\\_iconico](https://www.academia.edu/32960840/Los_estudios_visuales_y_el_giro_iconico)
- Moxey, K. (2013). *Visual time : the image in history*. Durham and London: Duke University Press.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte* (1er ed., págs. 17 - 44). México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Recuperado el 30 de Septiembre de 2019, de [http://www.academia.edu/4209750/KAREN\\_CORDERO\\_REIMAN\\_e\\_INDA\\_SÁENZ\\_CRÍTICA\\_FEMINISTA\\_EN\\_LA\\_TEORÍA\\_E\\_HISTORIA\\_DEL\\_ARTE](http://www.academia.edu/4209750/KAREN_CORDERO_REIMAN_e_INDA_SÁENZ_CRÍTICA_FEMINISTA_EN_LA_TEORÍA_E_HISTORIA_DEL_ARTE)
- Oliva, P. (Enero-Junio de 2017). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Revista Rupturas*(7), 51-74. doi:<https://doi.org/10.22458/rr.v7i1.1611>
- Ortiz, P. (1987). Bosque Nuboso. *Colección Fundación Museos del Banco Central*. Museos del Banco Central, San José. Obtenido de <http://paulinaortiz.com/es/portfolio/bosque-nuboso-2/>
- Ortiz, P. (1999). Sotobosque I. *Paulina Ortiz, Arte + Diseño*. Colección Privada, San José. Obtenido de <http://paulinaortiz.com/es/portfolio/sotobosque-i/>
- Ortiz, P. (2014). *Paulina Ortiz: Arte +Diseño*. Obtenido de paulinaortiz.com: <http://paulinaortiz.com/es/>

- Ortiz, P. (s.f.). *IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil*. Sohia Wanamaker Galleries, centro Cultural Costarricense - Norteamericano, San José.
- Ortiz, P., de Dios, L., Arce, M., & Tobón, P. (Setiembre - Octubre de 2006). IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil. *Hombre + Mujer = Creación*, 64. San José, San José, Costa Rica: Estilos & Casas.
- Pau-Llosa, R. (2000). La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico. En J. C. Moyano, J. Leenhardt, T. Moyer, R. Pau -Llosa, & P. Solano (Ed.), *Olga de Amaral, el manto de la memoria* (1st ed., pág. 224). Bogotá: Zona Ediciones.
- Payne, E. (Septiembre-Diciembre de 2017). La explotación del tinte de caracol y la lucha de los indígenas por su preservación en el Pacífico de Costa Rica (siglos XVI al XIX). *Memorias: Revista digital de historia arqueología desde el Caribe Colombiano*, XIII(33), 142-167. Recuperado el 25 de Noviembre de 2020
- Perez, I. (2007). Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito. *Foro de Educación*, 5(9), 267-278. Recuperado el 14 de Marzo de 2020, de <https://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/193>
- Pessoa, D. (Enero - Junio de 2017). La narrativa en semiótica. *Trópicos del seminario*(47), 25-47. Recuperado el 2 de Junio de 2018, de <http://www.redalyc.org/pdf/594/59451152002.pdf>
- Piñar, M., & García, T. (2014). El hilo narrativo en la obra "Bordadora" de Tania Candiani. *Croma, Estudios Artísticos*, II(3), 215-221. Recuperado el 29 de Mayo de 2018, de <http://link.galegroup.com/apps/doc/A370212220/AONE?u=wash89460&sid=AONE&xid=8bce4047>
- Piquer, R. (1999). Penélope y el tejido del tiempo. *XVI SEMINARIO DE ARQUEOLOGÍA CLÁSICA* (págs. 1-12). Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 7 de Marzo de 2020, de <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12336.pdf>
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (1er ed., págs. 141-196). México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Recuperado el 7 de Diciembre de 2019, de [http://www.academia.edu/4209750/KAREN\\_CORDERO\\_REIMAN\\_e\\_INDA\\_SÁENZ\\_CRÍTICA\\_FEMINISTA\\_EN\\_LA\\_TEORÍA\\_E\\_HISTORIA\\_DEL\\_ARTE](http://www.academia.edu/4209750/KAREN_CORDERO_REIMAN_e_INDA_SÁENZ_CRÍTICA_FEMINISTA_EN_LA_TEORÍA_E_HISTORIA_DEL_ARTE)
- Quintanilla, I. (23 de Mayo de 2012). *Los boruca y el teñido de algodón con caracoles marinos*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2020, de Ifigenia Quintanilla: <https://ifigeniaquintanilla.com/2012/05/23/los-boruca-y-el-tenido-de-algodon-con-caracoles-marinos/>
- Quirós, L. (23 de Diciembre de 2011). *Arte y diseño textil en Costa Rica*. Recuperado el 18 de Julio de 2018, de Experimenta: <https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/arte-y-diseno-textil-en-costa-rica-3305/>
- Ramírez, J., & Carrillo, J. (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias* (2da ed.). Madrid: Ensayos Arte y Cátedra.
- Restrepo, A. (2016). La genealogía como método de investigación feminista. En S. y. Grupo de Investigación Género (Ed.), *XI Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género*, (págs. 1-19). San José. Recuperado el 10 de Octubre de 2019, de <https://congresoactg.ucr.ac.cr/memoria/?actividad=32&ejTematico=8>
- Richards, N. (1991). El signo heterodoxo. *Nueva Sociedad*(116), 102 -111. Recuperado el 1 de Mayo de 2019, de [http://nuso.org/media/articles/downloads/2056\\_1.pdf](http://nuso.org/media/articles/downloads/2056_1.pdf)

- Risatti, H. (2007). *A theory of craft: Function and aesthetic expression*. (K. Editions, Ed.) North Carolina: The University of North Carolina Press. Retrieved Marzo 2, 2018, from [https://www.amazon.com/-/es/Howard-Risatti/dp/1469600900/ref=sr\\_1\\_1?\\_\\_mk\\_es\\_US=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=risatti&qid=1597699813&s=books&sr=1-1](https://www.amazon.com/-/es/Howard-Risatti/dp/1469600900/ref=sr_1_1?__mk_es_US=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=risatti&qid=1597699813&s=books&sr=1-1)
- Roberts, L. J. (2011). Put your things down, flip it, and reverse it: reimagining craft identities using tactics of queer theory. En M. Buszek, *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art* (pág. Loc 4069 Kindle Edition). Londres: Duke University Press.
- Rojas, C. (2003). *La filosofía en el debate posmoderno*. (A. Meléndez, Ed.) Heredia: EUNA.
- Rojas, G. (10 de Agosto de 2009). *Artistas de Islita presentan sus obras en Occidente*. Recuperado el 15 de Octubre de 2018, de Universidad de Costa Rica: <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2009/08/10/artistas-de-islita-presentan-sus-obras-en-occidente.html>
- Roldán, J. (2011). Rewind - Play - Forward: Costa Rica's magical memory. Costa Rican textile creators. *Kaunas Biennial TEXTILE'11: REWIND-PLAY-FORWARD*, 238-239.
- Ross, M. (27 de Febrero de 2016). El otro menú: Lil Mena y las mini pymes. *El financiero*. Recuperado el 9 de Julio de 2018, de <https://www.elfinancierocr.com/negocios/el-otro-menu-lil-mena-y-las-mini-pymes/4BMEM6JSUVVCZJHRLFBYTY4MDVM/story/>
- Rowley, S. (1999). *Reiventing Textiles*. Winchester: Telos Art Publishing.
- Ruesga, J. (1999). All ornaments are useful to scale facades. En S. Rowley, *Reiventing Textiles* (págs. 95-109). Winchester: Telos.
- Salazar, D. (2015). Producir cultura desde los márgenes: ampliar fronteras para sobrevivir. *Semanario Universidad*. Recuperado el 19 de marzo de 2019, de <https://semanariouniversidad.com/cultura/producir-cultura-desde-los-margenes-ampliar-fronteras-para-sobrevivir/>
- Sama, A. (5 de Marzo de 2015). Real fábrica de tapices: un patrimonio cultural en peligro. (A. H. Nostra, Ed.) *Hipsnia Nostra*(19), 18-23. Obtenido de [https://issuu.com/hispanianostra/docs/hispania\\_nostra\\_19](https://issuu.com/hispanianostra/docs/hispania_nostra_19)
- Sarlo, B. (Noviembre de 1997). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*(15), 32-38. Recuperado el 24 de June de 2018, de <https://litnorteamericanaffyl.files.wordpress.com/2009/02/sarl1.pdf>
- Schaeffer, J. -M. (1992). *El arte de la edad moderna: La estética de la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Schor, M. (2007). Linaje Paterno. En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte* (1er ed., págs. 111-129). Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Recuperado el 30 de Setiembre de 2019, de [http://www.academia.edu/4209750/KAREN\\_CORDERO\\_REIMAN\\_e\\_INDA\\_SÁENZ- CRÍTICA\\_FEMINISTA\\_EN\\_LA\\_TEORÍA\\_E\\_HISTORIA\\_DEL\\_ARTE](http://www.academia.edu/4209750/KAREN_CORDERO_REIMAN_e_INDA_SÁENZ- CRÍTICA_FEMINISTA_EN_LA_TEORÍA_E_HISTORIA_DEL_ARTE)
- Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S.A.

- Silva, C. (2017). El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *REVISTA NOMADÍAS*, 33-47. Recuperado el 14 de Marzo de 2020, de <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/49962/53546>
- Sof-Sculpture. (2020). Obtenido de Artsy: <https://www.artsy.net/gene/soft-sculpture>
- Sosa, R. (2010). Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista. *Asparkia: Investigación Feminista*(21), 65-73. Recuperado el 17 de Octubre de 2019, de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/438/0>
- Soto, P. (2017). *Arte, ecología y conciencia. Propuestas artísticas al margen de la política, el género y la naturaleza*. Granada: Universidad de Granada. Tesis Doctoral. Recuperado el 17 de Julio de 2019, de <http://hdl.handle.net/10481/47837>
- Sterk, B. (December de 2010). A dream come true: First Meeting of Red Textil Iberoamericana. (ETN, Ed.) *Textile Forum*, 4, 24-26.
- Sterk, B. (2011). The Kaunas Biennial, ETN and Textile Forum. *Textile Forum*, 56.
- Sterk, B. (2011). The Kaunas Biennial, ETN and Textile Forum. (B. Sterk, Ed.) *Textile Forum*(2), 22.
- Symington, A. (Agosto de 2004). *Asociación para los derechos de la Mujer y el Desarrollo*. (C. Zwarenstein, Ed.) Recuperado el 30 de Marzo de 2018, de AWID: [https://www.awid.org/sites/default/files/atoms/files/nterseccionalidad\\_-\\_una\\_herramienta\\_para\\_la\\_justicia\\_de\\_genero\\_y\\_la\\_justicia\\_economica.pdf](https://www.awid.org/sites/default/files/atoms/files/nterseccionalidad_-_una_herramienta_para_la_justicia_de_genero_y_la_justicia_economica.pdf)
- Távera, G. (1 de Enero de 1994). Tejido precolombino, inicio de la actividad femenina. *Historia Crítica*(9), 7-12. doi:<https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.01>
- Tenoch, A. (2014). La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. *Ltra, Imagen y Sonido*, 97-106.
- Trujillo, L. (2004). *Plantas útiles de las plantas cacaoteras de indígenas bribri y cabécar de Talamanca, Costa Rica*. Turrialba: Tesis de Maestría Centro Agronómico Tropical de Investigación y Enseñanza. Obtenido de <http://orton.catie.ac.cr/REPDOC/A0286E/A0286E.PDF>
- Vadillo, M. L. (2010). Una élite inesperada : las diseñadoras de la Bauhaus. *II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. (págs. 1115-1137). Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado el 10 de June de 2018, de <http://hdl.handle.net/11441/40561>
- Valdeavellano, M. (08 de Marzo de 2013). En Costa Rica sí se puede. *La República*. Recuperado el 11 de Agosto de 2019, de [https://www.larepublica.net/noticia/\\_en\\_costa\\_rica\\_si\\_se\\_puede](https://www.larepublica.net/noticia/_en_costa_rica_si_se_puede)
- Valembois, V. (2000). ¿Fronteras en el arte? (Tan flortantes como aplastantes en el contexto globalizado). *ESCENA. Revista de las artes*, 45(1), 15-24. Obtenido de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/28415/28458>
- Vásquez, A. (Enero- Junio de 2013). Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. (U. C. Madrid, Ed.) *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37(1). doi:[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2013.v37.n1.42567](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567)
- Vásquez, A. (Febrero de 2016). Derrida: deconstrucción, différance y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómada: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*.(48), 289-301. doi:<http://dx.doi.org/10.5209/NOMA.53302>

- Veléz, C. (2008). Deconstrucción u otredad en el discurso filosófico. *Versiones*(8), 25-34. Recuperado el 28 de Setiembre de 2018, de <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/versiones/article/viewFile/10833/9982>
- Vitkiene, V. (. (2011). *Kaunas Biennial TEXTILE '11: REWIND-PLAY- FORWARD*. (A. Narusyte, & J. Will, Trans.) Kaunas, Lituania: Kaunas Artists' Support Found.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a ladominación. *Debate Feminista*, 1-17. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Vranic, I. (1997). THE AMERICAN QUILT. *Ethnologica Dalmatica*, VI(1), 97-116. Obtenido de <https://hrcak.srce.hr/108520>
- Zambrini, L., & Iadevito, P. (2009). Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, 2, 162-180. Recuperado el 2 de Agosto de 2019, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322969008>
- Zozaya, M. (2017). *Dudar lo evidente: conversaciones a un siglo d ela fuente de Duchamp*. México: Au; 1 edition. Recuperado el 5 de Mayo de 2018, de [https://www.amazon.com/Dudar-evidente-Entrevistas-Duchamp-Spanish-ebook/dp/B078KVTTRW/ref=sr\\_1\\_fkmr0\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540149408&sr=1-1-fkmr0&keywords=zabala+dudar+lo+evidente](https://www.amazon.com/Dudar-evidente-Entrevistas-Duchamp-Spanish-ebook/dp/B078KVTTRW/ref=sr_1_fkmr0_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1540149408&sr=1-1-fkmr0&keywords=zabala+dudar+lo+evidente)
- Zúñiga, X. (2015). La investigación artística en las artes visuales: Estudio de tres casos en la Universidad de Costa Rica. *ESCENA.Revista de las artes*, LXXIV(2), 55-74. Recuperado el 10 de Octubre de 2019, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/21175>